Franz Grillparzer.

Sein Leben, Dichten und Denken.

Von

Dr. E. Lange,

an der Universitäts-Bibliothek in Greifswald.

„Die Inspiration war sein Gott.“

Mit zwei Porträts.

Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1894.



Franz Grillparzer.

Sein Leben, Dichten und Denken.

Von

Dr. E. Lange,

an der Universitäts-Bibliothek in Greifswald.

„Die Inspiration war sein Gott."

Mit zwei Porträts.

Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1894.

Seinem lieben Freunde

Professor D. Friedrich Giesebrecht

gewidmet

vom

Verfasser.

Vorwort.

Diese Biographie des größten östreichischen Dramatikers — in meinen Augen ist er noch mehr — wendet sich nicht an die engere Grillparzergemeinde, die schon lange mit Sehnsucht Sauers monumentales Werk erwartet, sondern an alle, die litterarische Bildung und litterarisches Interesse haben. Sie setzt also keinerlei nähere Bekanntschaft mit ihrem Gegenstand voraus, will aber andrerseits nur im guten Sinne volkstümlich sein. Im übrigen sucht sie ihren Vorgängerinnen gegenüber ihre Berechtigung darin, daß sie ihren Lesern den ganzen Grillparzer verständlich und lieb machen möchte. Abgesehen von Sauers meisterhafter, aber ihrem Zweck entsprechend doch kurzer und mancherlei voraussetzender Einleitung zur Cottaschen Ausgabe, fassen die früheren Biographien Grillparzers fast ausschließlich den Dramatiker und den Menschen, z. T. auch den Erzähler in ihm ins Auge. Ich möchte daneben auch dem Lyriker und vor allem dem Denker und Ästhetiker in gleicher Weise gerecht zu werden versuchen. Namentlich was wir in der letzten Beziehung an Grillparzer haben, wissen bisher nur sehr wenige, und das ist sehr zu bedauern.

Inhalt.

I.

Kindheit und Jünglingsjahre.

Vom Vater hab' ich die Statur
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.

So bezeichnet der glücklich geartete Goethe das körperliche und geistige Erbteil, das er von seinen Eltern überkommen hatte. In Grillparzer finden wir nicht minder deutlich die Züge von Vater und Mutter wieder, auch bei ihm sind sie auf eine höhere und reifere Stufe gehoben. Aber während Goethe mit freudigem Danke preisen konnte, was er von den Eltern ererbt, wurde für Grillparzer dies Erbteil zum Fluch und zum Segen zugleich. Ererbt hat er vor allem sein unglückliches Temperament, an dem er sein Leben lang schwer zu tragen gehabt hat. Aber wir Nachlebenden können uns dessen fast freuen, denn vielleicht wäre er sonst weniger bedeutend, jedenfalls aber weniger eigentümlich als Dichter geworden.

Wie Goethe so verdankt auch er die Charaktereigenschaften vorwiegend dem Vater, die geistige, insbesondere die künstlerische Begabung der Mutter. In seinem Gemütsleben finden sich Züge beider verschmolzen, doch so, daß die der Mutter überwiegen. Das können wir nach des Dichters Selbstbiographie, die vor allem für die früheste Zeit unsere einzige, aber zugleich in allem Wesentlichen eine ausgezeichnete Quelle ist, mit voller Bestimmtheit sagen. Auch er war, was er vom Vater, einem geschätzten Advokaten, sagt, „ein streng rechtlicher, in sich geschlossener Mann“; auch er war keine gesellige Natur; nur hatte sich das Kalte und Schroffe im Wesen seines Vaters bei ihm, wohl unter dem Einfluß der weicheren Mutter, zu einer gewissen

Scheuheit gemildert. Ferner ist von der leidenschaftlichen Freude an der Natur, die er dem Vater nachrühmt, vieles auf ihn übergegangen. Das zeigen die Gedichte, in denen er die Reize der italienischen Landschaft schildert, und die Verherrlichung seines geliebten Gastein z. B. in den schönen Strophen „Am Hügel" nicht minder, als viele Stellen seiner Reisetagebücher; das beweist vor allem auch die schöne Natursymbolik, die an nicht wenigen Stellen der Dramen hervortritt.[1]) Verfolgen wir diese Dinge etwas ins einzelne, so ist es zunächst recht bezeichnend, daß, wie er selbst erzählt, schon dem Knaben sein ausgeprägtes Rechtlichkeitsgefühl nicht gestattete, „hinter die Schule zu gehen", so wenig Interesse er auch vielfach an den dort betriebenen Dingen zu gewinnen vermochte. Und wir können sein ganzes langes Leben durchmustern, wir vermögen keinen Fall zu entdecken, wo er vom Wege strengster Rechtlichkeit abgewichen wäre. Seine scheue Verschlossenheit bezeichnet er selbst sehr gut, wenn er einmal an seine geliebte Kathi Fröhlich schreibt, ihm wohne ein gewisses Schamgefühl der Empfindung bei, er möge „seinen inneren Menschen nicht nackt zeigen." Er beklagt seinen Mangel an Hingebung; er hat eine fast krankhafte Abneigung gegen brieflichen Verkehr und versäumt es sogar, die so verheißungsvoll angebahnte Verbindung mit Goethe aufrecht zu erhalten; er fühlt sich in jeder Gesellschaft, wo er nicht völlig heimisch ist, leicht unbehaglich, ja aufs äußerste geniert und läßt sich von diesem Gefühl nicht selten bis zur Unklugheit beherrschen. In seiner Selbstbiographie beobachtet er über seine Herzenskämpfe fast völliges Stillschweigen; daß er sich verpflichtet glaubte, die Geheimnisse anderer zu schonen, hat daran gewiß Anteil, aber ebenso bestimmt auch die ewige Scheu, sein Inneres bloßzulegen. Ja wir hätten die ganze Selbstbiographie nicht, wenn die Abfassung einer solchen nicht zu seinen Verpflichtungen als Akademiemitglied gehört hätte. Auch unter diesen Umständen schrieb er sie trotz seiner strengen Gewissenhaftigkeit nur auf wiederholte Aufforderung hin und ließ sie dann in seinem Pulte liegen. Soweit sie vorliegt, ist sie allerdings ausführlicher geraten, als für ihren nächsten Zweck erforderlich gewesen wäre,

denn über dem Schreiben kam ihm das Interesse an der Arbeit. Aber ein Buch wie Rousseaus „Confessions“ zu schreiben wäre ihm gänzlich unmöglich gewesen. In seinen lyrischen Gedichten und seinen Epigrammen spiegelt sich allerdings sein Fühlen und Denken aufs klarste wieder, aber bekanntlich sind sie nur z. T. bei seinen Lebzeiten veröffentlicht worden und zwar oft erst viele Jahre nach ihrer Entstehung, wenn die persönlichen Beziehungen, die sich daran knüpfen, in der Erinnerung des Dichters und der Menschen verblaßt waren; zahlreiche andere verschloß er sorgfältig in seinem Schreibtische. Vor dem Schein jeder Aufdringlichkeit vollends hatte er eine solche Scheu, daß er z. B. ein Gedicht an den verdienten österreichischen Staatsmann Karl v. Kübeck, das aus seinem wärmsten Empfinden entsprungen war, nicht veröffentlichte, aus Besorgnis, in den Verdacht der Streberei zu kommen. — Die geistig-künstlerischen Seiten seines Wesens hat der Dichter von der Mutter und von deren Familie überkommen. Die Übereinstimmung geht allerdings hier nicht so ins einzelne, und vor allem tritt die Steigerung und Veredelung der ererbten Züge viel deutlicher zu Tage, aber die Thatsache im allgemeinen steht ohne jeden Zweifel fest. Die mütterliche Familie Sonnleithner zählte mehrere vorwiegend musikalisch, aber auch allgemein geistig und künstlerisch beanlagte Mitglieder. Bei des Dichters Mutter zwar kann man eigentlich nur von einer tiefen Empfänglichkeit für die Musik sprechen; ihre geistige Begabung erscheint in keiner Weise bedeutend, und nur durch ihre Mutterliebe und außerdem durch den echt weiblichen Zug der Anempfindung wurde sie zu einem fühlenden Verständnis — wenn dieser Ausdruck gestattet ist — für die Dichtungen ihres Sohnes befähigt. Künstlerisch hat also dieser nur die allgemeine Anlage von ihr geerbt; einen aktiv fördernden Einfluß konnte sie schon deshalb in keiner Weise auf ihn ausüben, weil sie dazu eine viel zu weiche und abhängige Natur war. „Sie hatte keinen Willen als den meinigen, mir fiel es aber auch nicht ein, einen Willen zu haben, der nicht der ihrige gewesen wäre. Alles Äußere überließ ich ihr blindlings, wogegen sie sich aber auch allen Ein-

mengens in meine Gedanken, Empfindungen, Arbeiten und Überzeugungen in gleicher Weise enthielt." Mit diesen Worten schildert der Dichter selbst pietätvoll und doch wahr dies Verhältnis rücksichtsvollster Liebe. Man darf annehmen, daß in allen bedeutsamen Dingen sein Wille der entscheidende war. Wie sehr sie nur in ihm lebte, davon giebt ihr Benehmen bei der ersten Aufführung der „Ahnfrau" einen sprechenden Beweis. „Meine Mutter, vom Theater ab- und zu mir gewendet," erzählt Grillparzer darüber, „sagte in einem fort: ‚Um Gottes Willen Franz, mäßige dich, du wirst krank.'" Das Verhältnis dieser beiden Menschen war also doch recht verschieden von dem zwischen Frau Rat und ihrem Sohne Wolfgang. So unendlich auch dieser über seiner Mutter stehen mochte, sie war doch auch selbst eine höchst bedeutende, selbständige und lebenskräftige Natur. Grillparzers Mutter aber scheint nie über eine schwermutsvolle Bedrücktheit hinausgekommen zu sein, ja dieser krankhafte Zustand ging zuletzt in völlige geistige Gestörtheit über: es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß sie durch Selbstmord geendet hat. Auch diese Seite ihres Wesens findet sich leider deutlich genug bei dem Sohne wieder. Er schreibt sich selbst eine Neigung zum Hindämmern zu, aber auch sein ganzes selbstquälerisch-grüblerisches Wesen ist nur eine geistigere Form ihres schwermutsvollen Empfindens. Und wie wichtig, ja in mancher Hinsicht entscheidend gerade dieser Zug für sein Leben wie für sein Dichten geworden ist, das wird sich uns noch oft zeigen.

Damit sind wir schon auf das Gemütsleben des Dichters gekommen; indessen ehe wir weiter darauf eingehen, verdient es noch Erwähnung, daß bereits bei einem Bruder seiner Mutter, Joseph Sonnleithner, sich ein ausgeprägtes Interesse nicht nur für Musik, sondern zugleich für Litteratur zeigt, ein Interesse, das ihn sogar zu eigener litterarischer Thätigkeit, wenn auch nicht von höherer Bedeutung, befähigte. Er war ein etwas unsteter Schöngeist, und wenn auch nicht die Unstetigkeit, so doch die Vielseitigkeit der geistigen Interessen findet sich in seinem Neffen wieder, mit dem er im einzelnen auch die große Vorliebe für die spanischen Dramatiker teilte. Endlich scheint auch die witzige

Ader des Dichters auf die Familie der Mutter zurückgeführt werden zu müssen. Ein Zug urwüchsigen, echt Wienerischen Humors tritt namentlich bei seiner Großmutter von mütterlicher Seite hervor. So tröstete sie ihre Tochter, die über das verschlossene Wesen ihres Franz klagte, mit der derb-originellen Wendung: „Laß ihn gehen, er hat es wie die Geiß zwischen den Füßen."

Jetzt müssen wir noch einmal zum Vater zurückkehren. Denn einen der hervorstechendsten Züge seines Gemütslebens hat der Dichter von diesem: die warme, innige, ja einseitige Liebe zu seinem österreichischen Vaterlande. Die Stellen der Selbstbiographie, in denen berichtet wird, wie der unglückliche Ausgang des Krieges von 1809 dem schon kranken Manne ans Herz griff, ja geradezu seinen Tod beschleunigte, sind die einzigen, in denen der Sohn, wenn man von den kurzen Worten über seine „fast fabelhafte Rechtschaffenheit" absieht, in wärmerem Tone von dem Vater spricht; er fühlte, wie er selbst bekennt, mehr Hochachtung als Liebe für ihn.

So waren die Eltern beschaffen, als deren ältester Sohn Franz Grillparzer am 15. Januar 1791 in Wien geboren wurde. Seine drei Brüder waren leider erst recht nicht geeignet, das Bild, das uns des Dichters Vaterhaus bietet, freundlicher zu gestalten. Sie sollten ihm später noch vielen Kummer bereiten, und schon als Knabe konnte er sich nur mit einem von ihnen verständigen. Denn der jüngste kam zunächst nicht in Betracht; er wurde erst geboren, als Franz schon die Schule besuchte. Von den beiden anderen war der ältere eine störrische und höchst bedenklich veranlagte Natur, der jüngere wurde als bildschöner Knabe von den Frauen verwöhnt; sein Wesen scheint manche Verwandtschaft mit dem des Dichters gehabt zu haben; er hatte ein deutliches musikalisches Talent, doch fehlte ihm die sittliche Energie. Man sieht, es waren nicht gerade freundliche Familiengeister, die den heranwachsenden Knaben geleiteten. Die helle Sonne starker und freudiger Eltern- und Geschwisterliebe leuchtete ihm gar spärlich. Ihre Strahlen fielen kaum reichlicher in sein Kinderherz, als die Strahlen der Himmels-

sonne in das merkwürdige, echt altwienerische Haus, in dem er seine Knabenjahre verlebte. Grillparzer hat von den ungeheuren, zum Teil halbdunkeln Räumen, die sich die lebhafte Phantasie der Kinder um so leichter mit Räubern, Gespenstern und dergleichen bevölkern konnte, weil einige Zimmer ihnen nicht zugänglich waren, die anschaulichste Schilderung gegeben.[2]) Einige Jahre lang bezog die Familie während des Sommers ein großes Landhaus in dem nahen Enzendorf, das der Vater gemeinsam mit mehreren Verwandten gekauft hatte. Hier verlegte der phantasievolle Franz all die Schauer und Geheimnisse, mit denen er in der Stadtwohnung das Holzgewölbe auszustatten pflegte, an den hinteren Rand eines ziemlich großen Teiches. Wie ungemein lebhaft, ja geradezu dramatisch seine Phantasie schon damals war, beweist eine rückschauende Tagebuchbetrachtung von 1809. Die Spuren des späteren Dramatikers zeigten sich auch in seiner großen, frühzeitig hervortretenden Neigung zum Komödienspielen, wobei nach Knabenart die Ritterstücke durchaus bevorzugt wurden. Es ist ganz offenbar, daß er bei diesen Aufführungen die treibende Kraft unter seinen Genossen war. Er versah auch das Amt eines Theaterdichters, soweit das bei der vorherrschenden Improvisation nötig war. Übrigens dauerte das ganze Vergnügen zunächst nur einen Winter — der Knabe war damals etwa acht Jahre alt — dann endete es infolge von allerhand Verdrießlichkeiten durch den Einspruch des Vaters. Doch wurde es einige Jahre später in etwas höherer Form im Hause der Großmutter wieder aufgenommen.

Dem Unterricht des Knaben fehlte von vornherein der geregelte Gang. Lesen hatte er spielend im Hause gelernt; dann kam er in eine Privatschule, wo er seiner Art, nur zu treiben, was ihn interessierte, nach Belieben nachhängen konnte; er klagt, daß ihm namentlich das Einmaleins infolgedessen nie geläufig geworden sei. Zur Vorbereitung fürs Gymnasium war unter diesen Umständen wieder besonderer Privatunterricht nötig. Aber der erste Lehrer, der dazu angenommen wurde, war trotz vielseitiger Kenntnisse und einer unglaublichen Lernwut wegen seiner äußeren Indolenz und Unbeholfenheit völlig unbrauchbar

für seine Aufgabe. Er wurde schließlich entlassen, und sein Nachfolger konnte in den acht Wochen, die noch bis zum Eintrittstermine blieben, das Versäumte nur äußerlich nachholen. Die feste Grundlage fehlte dem Knaben. Und an eine gleichmäßige Ausbildung in den verschiedenen Schulfächern war auch während seiner Gymnasialzeit (1801—1804) nicht zu denken. Die Lehrer des Knaben und des angehenden Jünglings waren fast alle sonderbare Käuze, auch die geistig bedeutenderen wenig geeignet, ein streng geregeltes Wissen zu übermitteln und Achtung vor der Wissenschaft zu erwecken. Wohl hatte man in der Theresianischen und Josephinischen Epoche mit Reformen begonnen; aber nach Kaiser Josephs Tode lenkte man gemächlich wieder in die kaum verlassene Bahn des Schlendrians und der bloßen Dressur zurück. Frisches und lebendiges Streben fehlte, wie auf anderen Gebieten, so auch im Schulwesen nur allzusehr. Der gesamte Kursus der Gymnasien umfaßte nur fünf Jahre, von allen Fächern wurde allein das Lateinische ernstlich betrieben und auch dies nach durchaus veralteter Art; die Lektüre der Schriftsteller trat ganz ungebührlich zurück. Mit den realen Disciplinen und mit dem deutschen Unterrichte stand es geradezu jämmerlich. Von der neueren Entwicklung der deutschen Litteratur, auch von Schiller und Goethe, hatten sogar viele Lehrer eine mehr als ungenügende Kenntnis. Manche bemühten sich kaum, ein einigermaßen richtiges Deutsch zu sprechen. Die Folgen blieben nicht aus: der Dilettantismus nahm überhand; nur die Tüchtigsten und Begabtesten erwarben sich als Autodidakten eine wirkliche Bildung. Das gilt in vollem Umfange auch von Grillparzer. Ja bei seiner Neigung zum Träumen und zum ruckweisen Arbeiten verdankt er der Schule noch weniger, als sie ihm hätte gewähren können. Auch seine umfassende Kenntnis fremder Sprachen erwarb er sich fast ausschließlich durch späteres Privatstudium. Selbst mit seinen deutschen Arbeiten, auch mit den mehrfach verlangten dichterischen Versuchen erntete er nur mäßige Anerkennung, zumal er sich recht wenig an die gestellte Aufgabe zu halten pflegte. Wie wenig Wert auf eine reine deutsche Schriftsprache gelegt wurde,

merkt man selbst an den reiferen Werken des Dichters, vor allem an den lyrischen Gedichten und Epigrammen in mancherlei Austriacismen und selbst in grammatischen Verstößen. Für die unmittelbare Frische seiner ersten poetischen Versuche mag allerdings diese ungeregelte Art der Ausbildung eher ein Vorteil gewesen sein; aber auch ihre Nachteile empfand er selbst sehr deutlich. Noch 1830 klagt er, er habe infolgedessen nicht arbeiten gelernt und sei ein Mensch der Stimmung geworden.

Weit bedeutsamer als die Schule wirkte eine massenhafte, wenn auch planlose, doch im ganzen sehr fördernde Lektüre auf den Knaben ein, und wohl noch mehr gilt dies von der ganzen geistlich-sinnlichen Atmosphäre Wiens. Empfindung und Phantasie wurden hier in viel höherem Grade angeregt, als ein starkes und kräftiges Wollen. Von den Künsten blühte vor allem die weichste und unbestimmteste, die Musik; Wien war geradezu die musikalische Hauptstadt Europas. Auch das Theater spielte eine außerordentliche Rolle; die Schauspieler waren lange Zeit viel bedeutender als die Dichter, und namentlich die Zauberpossen und Volksstücke der Leopoldstädter Bühne wirkten mächtig auf des Knaben empfängliches Gemüt; vor allem die „Ahnfrau" und „Traum und Leben" verraten dies deutlich. Wien war endlich die Stadt fröhlichen Genusses. Das heitere Völkchen seiner Bewohner, nur allzusehr geneigt, die Dinge leicht zu nehmen, merkte gar nicht recht, daß allmählich der freiere Zug der Josephinischen Zeit sich verlor, weil der Wechsel sich in möglichst gemütlichen Formen vollzog. Der Dichter persönlich hatte freilich von dieser Seite des Wiener Wesens gar wenig, oder sie trat wenigstens sehr früh fast ganz in den Hintergrund; die verschlossene Art des Vaters und die schwermütig-trübe Anlage der Mutter lagen ihm zu tief im Blute. Immerhin konnte er auch sehr harmlos-heiter sein, und seine Verschlossenheit machte dann wohl einer echt Wienerischen Mitteilsamkeit Platz. Jedenfalls aber empfand er sein Leben lang für die Vaterstadt jene unmittelbare Liebe des Gefühls, die allen Einwendungen gegenüber standhält, und nur als Wiener ist er ganz zu verstehen.

Die Lesewut teilte er mit den meisten begabten Kindern; kein Wunder, daß sie ihn in besonders hohem Grade beherrschte. Reisebeschreibungen, eine ungeheuer ausführliche populäre Weltgeschichte, Räuber- und Gespenstererzählungen, später auch wirkliche, meist schlechte Romane, dazu Übersetzungen fremder Schriftsteller, in frühester Jugend namentlich eine solche des Curtius, spielen dabei eine große Rolle. Auch an dramatische Lektüre wagte er sich ungewöhnlich früh; doch fand er zunächst, seinen Jahren entsprechend, an Gozzis „Raben“ weit mehr Gefallen als an allem, was ihm von klassischen deutschen Stücken und von Shakespeare bis dahin in die Hände geraten war.

Verfolgen wir jetzt seine schulmäßige Ausbildung weiter, so änderte sich durch seinen Übertritt vom Gymnasium zu dem vorbereitenden sogenannten philosophischen Kursus (1804 bis 1806), der zu den eigentlichen Universitätsstudien noch nicht gerechnet werden kann, sachlich zunächst wenig. Äußerlich zwar entwickelte er, nachdem er bei dem ersten der damals üblichen halbjährlichen Examina ziemlich schlechte Resultate erzielt hatte, einen größeren Eifer, aber sein innerer Anteil blieb gering, und was er von der Art seiner neuen Lehrer erzählt, läßt uns dies nur zu begreiflich erscheinen. Eine ungerechte Unterschätzung der strengen Wissenschaft und jeder Systematik blieb ihm als leidige Folge des so wenig anregenden Schul- und Universitätsunterrichts sein Leben lang eigen. — Wenn er als Fachstudium die Rechtswissenschaft erwählte, so folgte er auch damit keinem inneren Drange, sondern dem Wunsche seines Vaters. Allerdings erreichte er bei den üblichen Zwischenprüfungen zu dessen Freude sehr gute Ergebnisse und kam bei den Herren Examinatoren in den Ruf eines tüchtigen Juristen; aber in Wirklichkeit stand die Sache so, daß er jedesmal nur in den letzten Wochen vor einer Prüfung sich mit unermüdlichem Eifer diesen Dingen zuwandte, nachdem er vorher gar keine Notiz davon genommen hatte. — Weit mehr als seine Fachwissenschaft nahmen ihn eine Art wissenschaftliches Kränzchen und namentlich der Umgang mit dem ältesten und reifsten Mitgliede dieses Kreises, Altmüller, in Anspruch. Von diesem, der später als Professor der

Technologie die Hoffnungen, die seine Freunde auf ihn setzten, nicht ganz erfüllt hat, war er bald fast unzertrennlich, und offenbar verdankt er ihm und jenen halb wissenschaftlichen, halb geselligen Zusammenkünften, bei denen er namentlich in der Diskussion großen Eifer zeigte, manche ernstliche Förderung. Unter anderen lernte er hier zuerst Kant kennen. Auch die theatralischen Unterhaltungen wurden im Hause seines Freundes Wohlgemuth, der gleichfalls diesem Kreise angehörte, wieder aufgenommen.

Noch ehe der Jüngling seine Studien beendigt hatte, sollte die Famlie ein schwerer Schlag treffen. Der Vater hatte schon längere Zeit gekränkelt; doch hatte der Arzt gemeint, er könne noch lange leben. Aber der Kummer über den Rückgang seiner Vermögensverhältnisse, der zum Teil eine Folge der Kriegsnot war, und über das Unglück seines Vaterlandes erschütterten ihn tief, er starb kurz nach dem Abschluß des Preßburger Friedens, am 10. November 1809. Der älteste Sohn, der kurz vorher bei der Verteidigung Wiens als Mitglied des Studentenkorps tapfer, aber ohne besondere kriegerische Begeisterung seine Pflichten gegen das Vaterland erfüllt hatte, sollte nun, erst achtzehn Jahre alt, die Hauptstütze seiner Familie werden, die sich in den beschränktesten Verhältnissen befand. Zunächst mußte er natürlich seine Studien zu Ende führen, aber durch juristische Repetitorien, die ihm seine Lehrer verschafften, konnte er gleichzeitig wenigstens einiges verdienen. Eine wesentliche Hilfe brachte ihm 1812 das Anerbieten, die Stelle eines juristischen Informators im Hause des reichen Grafen Millern und zwar bei dessen Neffen zu übernehmen. Er blieb in dieser Stellung auch noch im folgenden Jahre. Für seine innere Entwicklung oder auch nur für sein Verhältnis zur Gesellschaft wurde sie nicht besonders wichtig, doch benutzte er die gräfliche Bibliothek zur eifrigsten Lektüre; namentlich der englischen Litteratur trat er jetzt zum erstenmale ernstlich näher. In der schönen Jahreszeit pflegte er die Familie auf ihre mährischen Güter zu begleiten. Als er während eines solchen Sommeraufenthaltes (1813) an einem schweren Nervenfieber erkrankte, quartierte

man ihn, die Ansteckung fürchtend, in einem einsamen Häuschen ein und ließ ihn dann, vor den Kriegsunruhen nach Wien flüchtend, in kaltem Egoismus dort unter den Händen eines unwissenden Baders zurück. Er genas fast wider Erwarten und kehrte nach Wien zurück. Unterwegs traf ihn die Nachricht von der Schlacht bei Leipzig. Aber von einer begeisternden Wirkung derselben sagt er uns kein Wort — ein Beweis unter vielen anderen, wie weit die Deutschen in Österreich von der tiefgehenden Erregung entfernt waren, die Preußen und fast ganz Nord- und Mitteldeutschland in jener Zeit durchbebte. Eine bloß persönliche Gleichgiltigkeit Grillparzers dürfen wir keinesfalls annehmen, denn er hatte 1805 und 1809 die patriotische Entrüstung seines Vaters geteilt; dies beweisen seine Jugenddichtungen und noch direkter seine Tagebuchbemerkungen aus dem letzteren Jahre. Ja er spricht sogar von der „kannibalischen Freude", mit der er gleich allen seinen Genossen von den „gehäuften Greueln" des russischen Feldzuges von 1812 vernommen habe. In Wien hatte er zunächst noch einen Rückfall seiner Krankheit zu überstehen; dann begann er seine Instruktorthätigkeit in der Familie Millern wieder, gab sie aber nicht lange nachher ganz auf, da er seine Aufgabe erfüllt sah.

II.

Jugenddichtungen.

Wir haben Grillparzer jetzt schon bis in sein 23. Jahr begleitet, und der Leser hat sich gewiß längst verwundert gefragt, ob es denn von dem Dichter noch immer nichts zu melden giebt. „Allerdings gar mancherlei", ist meine Antwort. Freilich selbst von den Wienern hatten damals nur ganz wenige eine Ahnung davon, daß der zukünftige „zweitgrößte Dramatiker deutscher Zunge" unter ihnen lebe. Denn unter seinem Namen

hatte er bis dahin noch nicht einmal ein Gedicht veröffentlicht. Die älteste poetische Leistung, die wir von ihm kennen, sind, charakteristisch genug, vier epigrammartige Zeilen des dreizehnjährigen Knaben auf zwei ihm offenbar unsympathische Vettern[3]) (1804). Aus demselben Jahre stammt die Ode „An die Sonne“. Offenbar in Anlehnung an Horaz geschrieben; sie ist wegen ihrer Form bemerkenswert, da Grillparzer sonst beinahe ausschließlich die einfachsten Arten der gereimten Strophe verwendet. Gleichfalls den Charakter der Nachahmung trägt die im harmlos-anakreontischen Tone gehaltene Elegie „Auf den Tod einer Grille“ (1806). Dagegen ist das kurze Gedicht „Schlecht und recht“ (2. Januar 1806)[4]) der kräftige Ausdruck eigenen Empfindens. Der junge Dichter geißelt in diesen Zeilen, die der gereifte Mann entschieden zu hart als „erbärmlichen Gassenhauer“ bezeichnet, mit frühreifem politisch-patriotischem Eifer die verkehrten Maßregeln während der Kriegszeit von 1805. Sein dichterischer Zornesausbruch wurde übrigens — glücklicherweise ohne daß man den Verfasser ahnte — bekannt und machte gerade durch seine Derbheit großen Eindruck.

Hatten wir es in den bisher besprochenen Gedichten mit bloßer Nachahmung oder mit dem Echo einer allgemeinen Stimmung zu thun, so tritt seit 1808 der Ausdruck persönlichen Empfindens stark hervor. Die düsteren Strophen an Ovid zeigen nicht nur eine bemerkenswerte sprachliche Gewandtheit, sondern sind vor allem ein wichtiges Dokument zur Kenntnis von Grillparzers Seelenleben. Ihre Verwandtschaft mit den später zu besprechenden „Tristia ex Ponto“ liegt klar zu Tage, und die düstere Stimmung, die das ganze in längeren Zwischenräumen zu Ende geführte Gedicht durchzieht, bleibt, auch wenn man noch so viel auf Rechnung jugendlicher Übertreibung setzt, auf jeden Fall ein Beweis, daß die Anlage zu hypochondrischer Schwermut von vornherein in seinem Wesen lag. Sein Selbstgefühl aber, das auch später unberechtigt geringschätzigen Urteilen gegenüber sich kräftig aufzubäumen pflegte, kommt mit jugendlicher Überschwenglichkeit in den Schlußzeilen zum Ausdruck:

„Zertritt mich auch der Fuß der nächsten Stunde,
Doch leb' ich ewig in der Nachwelt Munde."

Denn diese Worte sind doch wohl keine bloße Nachahmung; er mag dabei an seine dramatischen Entwürfe gedacht haben, auf die ich bald zu sprechen kommen werde. — Ganz im Kreis natürlich menschlicher Empfindung hält sich trotz der überschäumenden Glut der Empfindung das einer schnell entflammten Leidenschaft für die jugendliche Sängerin Henriette Teimer entsprungene Gedicht „Cherubim" (1812), wohl das schönste der Jugendgedichte. Er hat übrigens die Angebetete nie gesprochen und erfuhr erst viele Jahre später, daß ihr dieser Erguß seiner Leidenschaft, den er geheim gehalten zu haben glaubte, bekannt geworden war und sie mit dem heftigsten Verlangen erfüllt hatte, den Dichter kennen zu lernen und — ihm ihre Liebe zu schenken. Bei der einige Monate später entstandenen Hymne „An die Musik" drängt sich der Vergleich mit Schillers „Glocke" fortwährend störend auf; aber das persönliche Element — eben die warme eigne Liebe zur Musik — fehlt auch hier nicht. Übrigens war dies Gedicht das einzige aus der Zeit vor der „Ahnfrau", das, allerdings ohne seinen Namen, in einer Wiener Zeitschrift veröffentlicht wurde.

Aber auch der Dramatiker regte sich ganz ungewöhnlich früh in Grillparzer; ja das Drama steht schon damals im Mittelpunkte seiner dichterischen Thätigkeit. Durch die 16bändige Gesamtausgabe von 1887 [5]) ist uns zum erstenmal ein wirklicher Einblick in seine dramatischen Jugendversuche ermöglicht worden; wir sehen mit Staunen, welch ein Reichtum von dichterischen Plänen ihn schon in den ersten Jünglingsjahren beschäftigte. Wenn es heute noch eines Beweises bedürfte, daß er ein geborener Dramatiker war, das Trauerspiel „Blanka von Kastilien," das er im Alter von 16—17 Jahren schrieb, würde ihn erbringen. Der Dichter hatte es bald nach des Vaters Tode in der Hoffnung, damit vielleicht der ökonomischen Bedrängnis seiner Familie in etwas abhelfen zu können, seinem Oheim Joseph Sonnleithner, dem damaligen Dramaturgen des Hoftheaters, übergeben. Dieser erklärte es mit Recht zur Aufführung für

unbrauchbar; aber der Dichter hatte trotzdem Grund in seiner Selbstbiographie die Vermutung auszusprechen, er werde es bei seiner ungeheuren Flüchtigkeit gar nicht zu Ende gelesen haben. Er hätte ihn sonst zur Umarbeitung des Stücks oder mindestens zu andern dramatischen Versuchen anregen müssen; denn unzweifelhaft bekundet sich darin ein ganz außerordentliches dramatisches Talent. Das Drama, der spanischen Geschichte des 14. Jahrhunderts entnommen, ist dem Stoff nach halb politisches, halb Intriguenstück; doch hat ihm der Dichter, seiner Eigenart entsprechend, sehr viel von dem Charakter einer Liebestragödie gegeben; es dreht sich um den Kampf zwischen der Pflicht der Vasallen- und Brudertreue auf der einen und einer an sich edlen, aber durch die Verhältnisse mit dem Stempel des Verbotenen bezeichneten Liebe auf der andern Seite. Die Schwächen dieses Jugendwerkes liegen freilich klar zu Tage. Zunächst lehnt es sich allzu stark an den „Don Carlos" an; fast alle Charaktere der „Blanka" haben in diesem Stück ihr Urbild; die männliche Hauptgestalt Fedriko de Guzman, der uns in jenem Konflikt zwischen Pflicht und Liebe vorgeführt wird, ist, wie Sauer richtig bemerkt, Carlos und Posa in einer Person. Auch die übergroße Länge haben beide Dramen gemeinsam; doch während diese bei Schiller in der Hauptsache eine Folge der ganzen Anlage ist, erklärt sie sich bei Grillparzer in erster Linie aus einer vielfach alles Maß übersteigenden jugendlich-naiven Freude am voll dahinströmenden Redefluß. Wohl zeigt dieser teilweise eine außerordentliche Schönheit, die ein so junger Dichter sonst kaum je erreicht hat; aber wir hören nur zu häufig Grillparzer und nicht seine Personen reden. Die Charaktere sind überhaupt nur in einigen starken Strichen gezeichnet; zu ihrer feineren Durchführung war der Jüngling begreiflicherweise noch nicht imstande. Auch haben sie vielfach etwas Schwankendes, und wenigstens der Gestalt der herrschsüchtig-intriganten Maria de Padilla, die den schwachen König Pedro in ihren Liebesbanden gefangen hält, fehlt, wie Grillparzer in richtiger Selbstkritik hervorgehoben hat, überhaupt die Einheitlichkeit. Der allzu lyrisch-rhetorische Charakter

tritt schon in Guzmans Monolog (I, 5) stark hervor; er ist weiter besonders ausgeprägt in der Unterhaltung zwischen Blanka und ihrer Gesellschafterin Jaqueline (IV, 1); er grenzt an Unnatur in Maria de Padillas Monolog (V, 5), mit seinen nicht genügend motivierten und sehr grell aufgetragenen Stimmungswechseln, und wird vollständig dazu in den Strophen, in denen sich gegen Ende von V, 1 der zweite Höfling ergießt. — Auch die Art des Konfliktes erweckt insofern ein starkes Bedenken, als König Pedro der Herrschaft so unwürdig ist, daß für unser modernes Gefühl der Kampf gegen ihn keinesfalls als schwere Schuld, ja fast als sittlich geboten erscheint. Die Spanier des 14. Jahrhunderts mögen darüber wohl anders gedacht haben; aber der Dichter hält sich doch wesentlich in der Sphäre des allgemein menschlichen Empfindens; er hat kaum ernstlich versucht, uns in jene Anschauungen längst vergangener Zeit zurückzuversetzen. Infolgedessen machen Guzmans entsetzliche Seelenkämpfe umsomehr den Eindruck des Unnatürlichen, als wir doch zugleich seines Bruders Heinrich von Trastamara Empörung gegen Pedro als ganz begreiflich betrachten sollen. Freilich Guzman will dem König auch seine Gattin entreißen; aber Blanka war früher Guzmans Braut, und Pedro zeigt sich ihrer völlig unwürdig. Ferner bleibt es unwahrscheinlich, daß der König seine Gattin nie gesehen haben soll, und dadurch allein wird doch die ganze Verwicklung und gerade die wirksamste und beste Scene des Stücks, die Erkennung zwischen beiden am Schluß des 2. Akts, erst möglich. Endlich stehen die beiden letzten Akte stark hinter den früheren zurück; die Glut der ursprünglichen Inspiration hatte sich offenbar abgekühlt. Aber trotz all dieser Bedenken ist „Blanka von Kastilien“ ein Werk, das nur ein geborner Dramatiker schreiben konnte. Wer auch nur den 2. Akt daraufhin prüft, wird dies unbedingt zugeben. Hat man den gereiften Dichter kennen und lieben gelernt, so gewährt es einen eigenartigen Reiz, dann in diesem Jugendwerke die Keime zukünftiger größerer Leistungen aufzusuchen. So haben wir, um nur einiges zu erwähnen, schon hier das rasche Aufflammen der Liebesleidenschaft, schon hier den

Gegensatz zwischen dem kraftvollen Weibe und dem schwächlichen Manne.

Während also die Verbindungsfäden zwischen der „Blanka“ und den späteren Tragödien klar zu Tage liegen, gehören die beiden andern vollendeten Jugendstücke einer Gattung an, von der sich der reife Dichter völlig fern hielt, und sind überhaupt von geringerer Bedeutung. Das einaktige Schauspiel „Die Schreibfeder“ (1807—1809) und das gleichfalls einaktige Lustspiel „Wer ist schuldig?“ (1811) erinnern im Tone an Iffland und vielleicht noch mehr an die kleinen Stücke Theodor Körners.[6]) Sie bewegen sich beide ganz gegen des Dichters spätere Art durchaus in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens. „Die Schreibfeder“ ist sogar in Prosa geschrieben, „Wer ist schuldig?“ dagegen in Alexandrinern. Jenes hat eine unwahrscheinliche Handlung; aber in der Kontrastierung der beiden Hauptcharaktere verrät sich bei aller Übertreibung ein entschiedenes Talent. Interessant ist, daß schon hier das Thema von der Verwerflichkeit der Lüge behandelt wird, freilich nicht entfernt in so tiefer und eigenartiger Weise wie später in „Weh dem, der lügt!“ Das kleine Lustspiel „Wer ist schuldig?“ zeigt bei äußerst einfacher Handlung in den Charakteren einen entschiedenen Fortschritt zu größerer Natürlichkeit; im 6. Auftritt findet sich ein für den jungen Patrioten bezeichnender Ausfall gegen französisches Wesen und eine französisierende Sprache; der Dialog ist vielfach witzig und zum Teil auch epigrammatisch zugespitzt. So heißt es im neunten Auftritt schon ganz im Stile der späteren Epigramme:

Zwei Klassen Weiber giebt's: die Schlimmen —
und — die Schlimmern.

Ohne diese beiden kleinen Stücke zu überschätzen, kann man doch mit vollem Rechte sagen, daß sie die Aufführung ebensogut verdient hätten wie Körners „Braut“ oder „Grüner Domino.“

Von den zahlreichen Entwürfen und Fragmenten aus diesen Jahren ist am weitesten gediehen das auf fünf Akte angelegte Trauerspiel „Robert, Herzog von der Normandie“.

Es behandelt den Kampf zwischen dem herrschsüchtigen und hinterlistigen Heinrich I. von England und seinem edlen und geraden Bruder Robert. Begonnen im Mai 1808 ist es bis in den Anfang des 3. Aktes vorgerückt; man kann nur lebhaft bedauern, daß die Vollendung unterblieb. Auch hier macht sich Schillers Art noch geltend, am deutlichsten in dem Monolog des Helden (VI, 10), der an dieser Stelle ganz im Stile Karl Moors spricht. Aber weit mehr verraten Sprache und Charaktere den Einfluß Shakespeares, und dem widerspricht es auch nicht, wenn wir mannigfach an Goethes „Götz" gemahnt werden. Das Muster des großen Britten ist besonders unverkennbar in Heinrichs Monolog am Anfang des 2. Aktes und in der bei aller Übertreibung keck realistisch hingeworfenen Szene II, 8. Überhaupt tragen alle Hauptpersonen Shakespeares Blut in sich; doch zeigt das Stück immerhin viel größere Selbständigkeit, als die „Blanka." Auch der dramatische Fortschritt ist kaum zu verkennen. Gleich die Exposition ist gut angelegt; der Charakter Roberts in seinem Schwanken zwischen Fürstenstolz und Liebe zu dem hungernden Volk erregt von vornherein unser Interesse. Bisweilen finden sich schon kleine charakteristische Züge, an denen der gereifte Dichter so reich ist. So wenn Robert auf Heinrichs Hohn wegen seiner unerwarteten Nachgiebigkeit antwortet . . . „Es ist doch eine seltsame Grille von mir, nicht wahr, mein König? — ich kann niemand Hungers sterben sehen." Überhaupt ist die ganze Unterredung der beiden Brüder ein Meisterstück. Was die Sprache betrifft, so hat die überströmende Wortfülle der „Blanka" hier — zum Teil schon, weil das Stück in Prosa geschrieben ist — einer knapperen Ausdrucksweise Platz gemacht.

In den späteren Fragmenten, seit dem Jahre 1810 tritt der Einfluß Schillers auf einige Jahre auffallend zurück; der junge Dichter verfällt vorübergehend einer Unterschätzung des kurz vorher noch so hoch verehrten Vorbildes, die sich bis zur Abneigung steigert. Shakespeare allein wird zunächst sein bewundertes Muster. Das zeigt sich vor allem in dem Fragment „Alfred der Große" auf Schritt und Tritt. Die tragischen

Szenen darin enthalten viel wahrhaft Schönes; die komischen aber, die nach des großen Britten Vorbild reichlich eingestreut sind, verfallen bisweilen ins Lächerliche. Beträchtlich selbständiger bewegt sich der junge Dichter im „Spartakus“ vielfach zeigt sich ureigne poetische Kraft. War schon im „Alfred“ ein patriotischer Ton angeschlagen, so zittert er noch viel deutlicher durch dieses Drama. Bei dem „allverschlingenden Rom“ hat Grillparzer wohl geradeso das napoleonische Frankreich vorgeschwebt, wie Kleist in der „Hermannsschlacht“.

Spartakus ist ein großartig angelegter Charakter; die Sprache des Stücks ist zwar noch nicht überall echt dramatisch, aber doch fast durchgängig wirklich poetisch. Es glüht eine gewaltige Leidenschaft darin und an Großartigkeit der Anlage hat es wenige seinesgleichen in der dramatischen Litteratur; wie der Torso einer antiken Kolossalstatue mute es uns an, sagt M. Necker mit Recht. Wohl möglich, daß Grillparzer sich nicht die poetische Kraft zutraute, sich bis zum Ende auf gleicher Höhe zu erhalten. In den „Pazzi,“ wo der politische Gegensatz zwischen Lorenzo von Medici und Francesco Pazzi nach des Dichters Art wieder durch ihre Nebenbuhlerschaft in der Liebe verschärft wird, glaube ich neben dem fortwirkenden Einfluß Shakespeares doch auch schon wieder den von Schillers „Fiesko“ zu spüren. — Die liebenswürdige, heitere Seite des großen brittischen Dramatikers klingt reizvoll wieder im „Heinrich IV.“ (von Frankreich), den der Dichter unmittelbar vor seiner Erkrankung niederschrieb. Es zeigt sich darin ein überlegener Humor, dem wir nur noch einmal im Leon von „Weh dem, der lügt!“ begegnen. Aber außer Shakespeare und Schiller haben auch die Zauber- und Märchenwelt der Wiener Volksbühne und Goethe bedeutsam auf den jungen Dramatiker eingewirkt. Der Einfluß jener bildet zugleich ein Bindeglied zwischen Grillparzer und den ihm im ganzen so unsympathischen Romantikern. Er tritt besonders deutlich hervor in dem Fragment „Drahomira“, (1809 oder 1810) dessen Motive später in stark veränderter Form in der „Libussa“ wiederkehren, und in dem Operntext „Der Zauberwald“ (1808). Wir werden ihn weiter

wirken sehen in der „Ahnfrau", im „Traum ein Leben" und in den „Argonauten". Berührungen mit den Romantikern zeigt Grillparzer auch in seiner Neigung, verschiedene Kulturstufen einander tragisch gegenüberzustellen. Er thut dies schon im „Alfred" und in der „Drahomira", aber ebenso später im „Goldnen Vließ" und in der „Libussa". Einflüsse der Romantik und Goethes zugleich erweisen sich wirksam in dem kurzen Faustfragment, während das durchaus lyrische Bruchstück einer „Psyche" eine völlig goethische Sprache zeigt. Halb an Schiller, halb an Goethe endlich mahnt uns das wohl etwas früher entstandene poetische Gemälde „Irenens Wiederkehr." Wohl fehlt ihm die rechte Durcharbeitung; aber großes Talent ist auch hier unverkennbar. Die beiden letzten Fragmente könnten übrigens ebensogut unter die lyrischen Dichtungen Grillparzers eingereiht werden.

Wir haben des Dichters Lebensgang und sein Schaffen bis nahe an jene Zeit heran verfolgt, wo er durch die „Ahnfrau" plötzlich ein gefeierter Dramatiker wurde. Nur auf die Anfänge seiner enttäuschungsreichen Beamtenlaufbahn müssen wir noch einen Blick werfen. Schon vor seiner Erkrankung — im März 1813 — war er als unbesoldeter Praktikant bei der Hofbibliothek eingetreten, konnte aber trotzdem im Sommer, wo die Bibliothek lange Zeit Ferien machte, wie wir wissen, die Familie Seillern nach Mähren begleiten. Auch im übrigen war er, entsprechend dem herrschenden Schlendrian, durch seine amtliche Stellung wenig genug in Anspruch genommen und so konnte er nach Herzenslust Studien treiben, die bald für ihn bedeutsam werden sollten; er beschäftigte sich eifrig zunächst mit der griechischen, bald aber auch mit der spanischen Litteratur. Übrigens gab er seine Bibliotheksstellung schon vor Ende 1813 wieder auf und trat auf das wohlmeinende Drängen des Grafen Herberstein, der seinen Vater gekannt und geschätzt hatte, als Praktikant bei der Zollverwaltung ein. Daß es pekuniäre Gründe waren, die ihn zu diesem Entschluß bestimmten, verrät uns das launige Gedicht „Abschied von der Hofbibliothek." Er widmete sich den Pflichten des neuen Amtes

mit großem Eifer; aber eine wirkliche Befriedigung konnte er unmöglich darin finden, Schmuggler und Zolldefraudanten zu verhören. Daher mußte er es mit Freuden begrüßen, daß er schon 1815 ins Zollbureau der Finanzhofstelle übertreten konnte.

III.

Der erste große Erfolg: Die Ahnfrau.

Grillparzer hat 1825 in einer Zeit tiefster gemütlicher Herabstimmung die 7 Jahre von der Vollendung der „Blanka" bis zur „Ahnfrau" als eine Periode dumpfer Thatlosigkeit bezeichnet. Doch darin liegt mindestens eine starke, aus seiner Neigung zur Selbstquälerei entsprungene Übertreibung. Allerdings zeigen einige seiner Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit eine vollständige Wertherstimmung, und soviel ist gewiß, daß er eine größere Anzahl von Stücken zu Ende geführt haben würde, wenn nicht in jenen Jahren wirklich das kleinmütige Verzagen, an seinem Dichterberuf die Schaffenskraft überwogen hätte. Diese Stimmung wurde übermächtig in ihm, seit er Goethe wirklich kennen lernte und an dessen gereiften Stücken seine so ganz anders gearteten Jugendversuche maß. Aber auch die leichtfertige Art, mit der Joseph Sonnleithner die „Blanka" zurückwies, trägt gewiß einen großen Teil der Schuld. Übrigens wollen wir nicht vergessen, daß Grillparzer jenem Selbstbekenntnis die Worte hinzufügt: „Auch war ich damals wohl nach außen hin unthätig, aber äußerst thätig nach innen. Es war ein eigentlicher Tiefsinn in mir, eine wahre Grundlage zu großen Dingen." Und daß er immerhin sehr Bedeutendes in jenen Jahren geleistet hat, haben wir ja gesehen. Für das Publikum freilich war er eine ganz neue Dichtererscheinung, als seine „Ahnfrau" am 31. Januar 1817 im Theater an der Wien zum ersten Male aufgeführt wurde. — Auch dieses

Stück wäre wahrscheinlich ungeschrieben geblieben, wenn der Dichter nicht durch einen seltsamen Zufall mit dem verdienstvollen Dramaturgen des Hoftheaters Schreyvogel in Beziehung gekommen wäre und an ihm einen freundlichen Dränger gefunden hätte. Das ging so zu. Wahrscheinlich im Frühling 1816 erzählte ihm ein Bekannter, man bereite auf dem Hoftheater die Aufführung von Calderons „Leben ein Traum“ vor. Als Übersetzer mochte er wohl richtig West — das war Schreyvogels Schriftstellername — genannt haben; Grillparzer verstand aber Wendt. Nun hatte er während seiner Thätigkeit an der Bibliothek, zunächst zu seiner Übung im Spanischen, von demselben Stück einen Teil des 1. Aktes in Versen übersetzt. Das erzählte er dem Bekannten und gab ihm auf vieles Drängen das Manuskript zum Lesen. Dieser erklärt ihm nach einigen Tagen, er habe die Arbeit dem damaligen Redakteur der „Morgenzeitung“ Hebenstreit gezeigt, der dringend bitte, sie ihm zum Abdruck zu überlassen. Grillparzer willigt schließlich ein, hört aber dann längere Zeit nichts von der Sache. Endlich wird am 4. Juni 1816 „Das Leben ein Traum“ in Schreyvogel-Wests Übersetzung aufgeführt; am nächsten Tage bringt die Morgenzeitung Grillparzers Bruchstück, und am 8. Juni folgt eine Besprechung, die Grillparzers Arbeit als in jeder Richtung der Wests überlegen charakterisiert. So war er völlig wider seinen Willen zum Werkzeug einer Intrigue Hebenstreits, der Schreyvogels heftiger Gegner war, geworden. Dieser war natürlich gegen Grillparzer zunächst sehr verstimmt; bald erfuhr er aber, daß sein junger Nebenbuhler ganz schuldlos sei; auch ahnte er nach jener Probe dessen dramatisches Talent und ließ ihn daher um einen Besuch bitten. Grillparzer kam und mußte gar bald gestehen, daß ihm in der That ein Dramenstoff durch den Kopf gehe. Er war ihm aus der Verschmelzung einer unbedeutenden französischen Räubergeschichte mit einem Volksmärchen, worin die letzte Enkelin eines alten Geschlechts durch ihre Ähnlichkeit mit der als Gespenst umwandelnden Ahnfrau in die entsetzlichsten Lagen kommt, erwachsen. Auf die gesamte Färbung des Stücks haben

außerdem offenbar Schillers „Räuber“ und Calderons „Andacht zum Kreuz“ eingewirkt. An seine Ausarbeitung war Grillparzer bis dahin noch nicht gegangen; er war ja damals entschlossen, der dramatischen Poesie ganz zu entsagen. Aber die Handlung stand in allen Einzelheiten klar vor seinem geistigen Auge, und er entwickelte sie Schreyvogel so lebhaft und anschaulich, daß dieser ausrief: „Das Stück ist fertig; Sie brauchen es nur niederzuschreiben.“ Aber Grillparzer that es zunächst nicht. Erst als ihn Schreyvogel bei einer späteren Begegnung auf einem Spaziergang an ein Wort erinnerte, das er selbst einst von Goethe vernommen hatte. „Man muß nur in die Hand blasen, dann gehts schon,“ da war das Eis plötzlich gebrochen. Schon auf dem Spaziergang beschäftigt sich der Dichter eifrig mit dem Stück, bringt aber nur die ersten 8—10 Verse fertig, schreibt sie, zu Hause angekommen, auf und legt sich zu Bette. Die Nacht vergeht ihm in fieberischen Träumen; doch die „Ahnfrau“ spielt darin scheinbar keine Rolle. Er erhebt sich mit dem Gefühl einer nahenden Krankheit. Als er nach dem Kaffee sein Zimmer wieder betritt, fällt ihm das beschriebene Blatt vom vorigen Abend in die Augen. Er setzt sich hin und schreibt wie im Fieber weiter; Gedanken und Verse fliegen ihm fast schneller zu, als die Feder zu folgen vermag: in 16 Tagen ist das ganze Stück fertig. Diese traumhafte Art des Schaffens findet sich durchaus nicht bei allen großen Dichtern; aber für Grillparzers dichterische Individualität ist sie bezeichnend. Etwas davon blieb ihm immer eigen; die Inspiration war zeitlebens sein Gott.

Der Beifall war gleich bei der ersten Aufführung außerordentlich; in den nächsten Tagen steigerte er sich noch. Auf den Dichter selbst aber hatte die Verkörperung seiner Gestalten wie ein wüster Traum gewirkt; er hat seitdem keiner Darstellung seiner eignen Stücke mehr beigewohnt. Die Kritik blieb, wie so oft außerordentlichen Erscheinungen gegenüber, einzelne rühmliche Ausnahmen abgerechnet, am Äußerlichen haften. Das Stück wurde als Schicksalstragödie rubriziert und war damit geächtet. Was es im übrigen poetisch und drama=

tisch wert sei, diese Frage schien Nebensache. Zwar Börne erklärte ausdrücklich, daß sein scharfer Tadel der Grundidee, nicht dem herrlichen und geistreichen Dichter gelte. Und auch Zelter, der sich Goethe gegenüber in der wegwerfendsten Weise über die „Ahnfrau" aussprach, verkannte wenigstens nicht das Talent, das sich darin zeige. Aber die Besprechung in der „Jenaer Litteraturzeitung" z. B. behandelte das Drama als völlig wertlos und wagte es mit einem der albernsten Wiener Volksstücke in Parallele zu stellen. Und von ähnlichem Schlage ist die Rezension in den „Heidelberger Jahrbüchern." Ihrem Verfasser ist die Ahnfrau „ein von aller Kunst entblößtes Produkt." [7]) Weit beschämender aber ist die Thatsache, daß Grillparzer auch bei sonst verständigen Litteraturhistorikern noch jahrzehntelang auf Grundlage der „Ahnfrau" fast ausschließlich als Vertreter der Schicksalstragödie neben Werner, Müllner und Houwald erschien, obgleich er unterdes ein Dutzend Stücke geschrieben hatte, die durchaus nicht in jene Kategorie passen. Sein Versuch freilich, auch für die „Ahnfrau" eine andre Auffassung zu begründen, ist wohl psychologisch begreiflich aus dem berechtigten Wunsche, als Dichter nicht mit Müllner und Houwald zusammengeworfen zu werden; er ist aber mißlungen und hätte nicht von übereifrigen Biographen wiederholt werden sollen. In späteren Jahren (Herbst 1866) bekannte der Dichter selbst Frau von Littrow gegenüber, das Stück trage „den Charakter einer Epoche, in der die sogenannte Schicksalstragödie noch an der Tagesordnung war." Auch hat die bekannte auf den Rat Schreyvogels vorgenommene Einschiebung in der 3. Szene des 1. Aktes [8]) diesen Grundzug des Dramas wohl deutlicher ausgeprägt, aber keineswegs erst hineingebracht. Diese Art des Schicksalswaltens verstößt unbedingt gegen unser modernes Gefühl. Aber trotzdem bleibt die „Ahnfrau" nicht nur ein theatralisch wirksames, sondern auch ein echt poetisches Werk und das Publikum hatte recht, wenn es ihm überall zujubelte. In raschem Siegeslaufe schritt es über fast alle deutsche Bühnen und wurde in mehrere fremde Sprachen übersetzt; auch die verschiedenen Parodien, die es hervorrief, zeugen

für seine Bedeutung. Wohl verdankte es einen großen Teil seines augenblicklichen Erfolgs seinen den Stimmungen der Zeit entgegenkommenden Schwächen; aber daneben mußte doch auch der einfachste Hörer, wenn ihm nur Empfänglichkeit nicht fehlte, merken, daß hier ein noch nicht gereifter, aber ein echter und ganzer Dichter sprach. Gleich von Anfang an weiß Grillparzer jene Stimmung düsterer Schwermut über das Stück auszugießen, die uns völlig gefangen nimmt und bis zum Ende nicht wieder losläßt. Mag sich unser Verstand auch noch so sehr gegen das Zugeständnis sträuben, daß der Mensch ein solcher Spielball in den Händen des Schicksals sei, so lange wir unter dem Bann des schauspielerisch verkörperten Dichterwortes stehen, hat das wenig zu sagen. So atemlos stürmt die Handlung vorwärts, solches Feuer der Leidenschaft glüht in allen Personen, daß wir unwiderstehlich in den Wirbeltanz ihrer Empfindungen hineingerissen werden.[9]) Wenn der alte Graf Borotin in rührender Liebe zu seiner einzigen Tochter Bertha dieser verspricht, ihrer Liebe zu Jaromir, der sie aus Räuberhand gerettet hat und den sie für einen armen Edelmann hält, den väterlichen Segen zu geben, so erweckt das in uns zwar die leise Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang, aber daneben auch die bange Ahnung eines nahenden Unheils, das durch die erste Erscheinung der Ahnfrau und durch die sich daran anschließende Erzählung Günthers lebhaft gesteigert wird. Bald darauf — es ist schon spät in der Nacht — stürzt Jaromir selbst in höchster Aufregung herein; wie er erzählt, ist er nur mit Mühe einer Räuberbande entronnen: unsere angstvolle Spannung wächst. Der alte Graf nimmt den Retter seiner Tochter aufs liebevollste auf; wenn dieser sich bald zur Ruhe begiebt, wird das durch seine völlige Erschöpfung genügend erklärt. Von dem unheimlichen Geschick, das über dem Hause waltet, hat er noch keine Ahnung; aber seine Hoffnung, an diesem heiligen Orte, „von dem Laster nie betreten, von der Unschuld Hauch umweht", Frieden und Ruhe wiederzufinden, erweist sich bald als eitler Wahn. — Beim Beginn des 2. Aktes sehen wir ihn mit allen Zeichen des Entsetzens in die Empfangs-

halle hereinstürzen, in der schon der 1. Akt spielte. Gräßliche Spukgestalten haben ihn emporgescheucht. Jetzt tritt ihm, aus Berthas Schlafgemach kommend, die Ahnfrau entgegen. Er hält sie für die Geliebte, der sie täuschend gleicht, und will sie in glühender Leidenschaft in seine Arme schließen. Sie hat ihm schon mehrmals Entfernung zugewinkt; jetzt weist sie ihn mit einer so unheimlichen Gebärde ab, daß er in ihr eine Spukgestalt erkennt und einen lauten Schrei ausstößt. Sie verschwindet und gleich darauf tritt Bertha, durch jenen Schrei herbeigerufen, aus ihrer Kammer. Nun hält er sie natürlich für das Gespenst; erst allmählich erkennt er, daß er jetzt wirklich die Geliebte vor sich hat. Mächtig flammt in beiden die Leidenschaft empor. Bald erscheint durch ihre Stimmen geweckt auch der alte Graf; hingerissen durch die Liebesglut, von der er seine Tochter ergriffen sieht, segnet er sogleich ihren Bund mit Jaromir, obgleich eine leise Stimme in seinem Innern ihn warnt. Kaum ist das geschehen, so ertönen Schläge am Eingangsthor und gleich darauf erscheint ein königlicher Hauptmann und begehrt die Erlaubnis, das Schloß nach dem Führer einer Räuberbande, der dem Schicksal seiner von den Soldaten überwältigten Genossen entflohen sei, zu durchsuchen. Unsre bangen Ahnungen werden durch die Art, wie Jaromir dem Hauptmann gegenüber für jene Räuber eintritt, in sehr geschickter Weise gesteigert. Der Graf und Bertha sehen mit Besorgnis seine furchtbare Erregung und bewegen ihn endlich, sich zur Ruhe zu begeben. Der alte Borotin aber besteht darauf, den Hauptmann bei der Verfolgung der Räuber zu begleiten. Bertha bleibt in größter Seelenangst zurück. Von den schrecklichsten Befürchtungen zermartert, erfleht sie ein Zeichen vom Himmel: da hört sie einen Schuß fallen, dem bald noch ein zweiter folgt. Ihre Aufregung steigt auf den höchsten Grad. — Der 3. Akt bringt ihr und uns gar bald die Gewißheit, daß Jaromir, der in dem Drange, seinen verfolgten Genossen beizustehen, den Weg ins Freie gefunden hatte, selbst der gesuchte Räuberhauptmann ist. Verwundet ins Schloß zurückgekehrt, gesteht er ihr unter entsetzlichen Seelenqualen und doch wieder

froh, daß der Druck der Unwahrheit von ihm genommen ist, das furchtbare Geheimnis, mit den berühmten Worten, die in jener Zeit in aller Munde waren und noch heute für nicht wenige den ganzen Umfang ihrer Grillparzerkenntnis bezeichnen:

„Ja, ich bins, du Unglückselige" u. s. w.

Wildes Entsetzen packt die Arme; aber als sie hört, daß er, von Jugend auf unter Räubern aufgewachsen, nichts andres habe werden können, daß er später vergebens einen Ausweg aus dieser schrecklichen Lage gesucht und, seit er ihre Liebe gefunden, seinem wilden Thun entsagt habe; als er verzweiflungsvoll fortstürzen will, um sich selbst den Verfolgern in die Hände zu geben, da siegt ihre Liebe über alle Bedenken, sie erklärt sich bereit, in der nächsten Nacht mit Jaromir zu fliehen; da er die Häscher fürchtet, bestellt er sie um die Mitternachtsstunde in das Grabgewölbe der Borotin: noch einmal taucht das Trugbild einer friedlich-glücklichen Zukunft auf. Um für jeden Fall eine Waffe zu haben, nimmt er trotz Berthas ängstlicher Warnungen jenen unheimlich blitzenden Dolch von der Wand der Halle, mit dem einst der eigne Gemahl die Schuld des Ehebruchs an der Ahnfrau des Hauses gestraft hatte. Unbestimmte Bilder ferner Kindertage, die beim Anblick dieser Unglückswaffe vor Jaromir auftauchen, lassen uns weitere schreckliche Enthüllungen ahnen. — Und in der That bringt im 4. Akt, als der treue Kastellan kaum Berthas Sorge um ihren Vater etwas beruhigt hat, der Hauptmann der Soldaten die Nachricht, der alte Graf sei durch den Dolch eines Räubers verwundet worden. Ihre entsetzlichen Ahnungen erweisen sich nur zu bald als richtig. Jaromir selbst hat den ihn verfolgenden Greis, ohne ihn in der Dunkelheit zu erkennen, zum Tode verwundet. Der Unheilsdolch hat sein Werk gethan: es ist einer jener unglücklichen Zufälle, die für die Schicksalstragödie so charakteristisch sind. Aber noch ist das Entsetzlichste zurück. Da bekennt ein alter Räuber Boleslav, den die Soldaten eben gefangen genommen haben, dem todwunden Grafen, daß Jaromir — sein Sohn sei. Man hat ihn bisher für ertrunken gehalten; in der That aber war er als Kind von

Räubern weggeführt und eben von Boleslav als dessen Sohn aufgezogen worden. Der alte Borotin stirbt in jammervoller Verzweiflung. Bertha ist in eine schwere Ohnmacht gesunken; als sie daraus erwacht, ist ihr Vater tot, sie selbst befindet sich in den Banden des Wahnsinns: auf dem Tische sieht sie das Giftfläschchen stehen, das sie kurz vorher aus zärtlicher Besorgnis Jaromir abgenommen hat. Sie geht darauf zu, um es zu leeren. Aber noch ehe sie es erreicht, sinkt sie entseelt zu Boden. — Im 5. Akt finden wir Jaromir in der Familiengruft Berthas harrend. Statt dessen erscheint Boleslav und verkündet auch ihm das schreckliche Geheimnis. Zwar daß der Greis tot ist, weiß er noch nicht; aber Jaromir kann nicht zweifeln, daß sein Dolchstoß gut getroffen hat: wohl klagt er das Schicksal als schuldig an seiner Frevelthat an, aber doch fühlt er sich mit Entsetzen als Mörder seines Vaters: düstere Totengesänge nehmen ihm bald den letzten Zweifel an dessen Tod. Da sieht er eine weibliche Gestalt nahen. Er hält sie für Bertha; in wahnsinniger Lustigkeit sucht er sich einzureden, diese sei nicht seine Schwester. In verzweifelter Leidenschaft stürzt er auf die Gestalt zu: es ist die Ahnfrau, in ihren Armen endet er, als eben die Soldaten die Thür sprengen, um ihn gefangen zu nehmen. Die Geschicke haben sich vollendet: die Ahnfrau hat die Ruhe gefunden, die für sie an den Untergang ihres ganzen Geschlechtes geknüpft war.

Gewiß: ein unentrinnbares Fatum, unterstützt durch tückische Zufälle, bestimmt in diesem Drama das Los aller Personen; aber man darf nicht vergessen, daß sie immerhin nicht frei von Schuld, vor allem von blinder Leidenschaft sind. Nun ist freilich die „Ahnfrau", auch abgesehen von jenem prinzipiellen Bedenken, nicht frei von verschiedenen Schwächen. Vor allem zeigt sie sich darin als das Werk eines noch jugendlichen Dichters, daß die Personen nicht volles individuelles Leben haben, sondern nur mit allgemeinen Zügen charakterisiert sind und daß allzusehr der Dichter aus ihnen spricht. Aber in der meisterhaften Führung der Handlung, in ihrem echt dramatischen Gang, der den Hörer keinen Augenblick zur Ruhe kommen läßt und ihn wie im

Fieber weiter treibt, erkennen wir den echten Dichter, den geborenen Dramatiker. Sprache und Versbau zeigen noch offenbare Mängel; bei jener läßt Schönheit und Richtigkeit vielfach zu wünschen übrig, und nicht immer sind sie nur um der dramatischen Kraft willen geopfert; oft zeigt sich darin noch eine gewisse jugendliche Unreife. Dahin gehören zunächst die lyrischen Überschwenglichkeiten. Ferner sind zwar die Wiederholungen desselben Wortes oder derselben Wendung oft höchst wirkungsvoll angewandt, aber vielfach sind sie auch entschieden störend und machen den Eindruck von Versfüllungen. Ich erinnere an Stellen wie:

Kalt und starr wie Mörderhand,
Mörder — Mörder — Mörderhand.

Was den Versbau betrifft, so hat vor allem Bulthaupt sehr schön darauf aufmerksam gemacht, daß auch Grillparzer der Schwierigkeit, die für unsere Sprache, gerade wegen ihres vorherrschend trochäischen Rhythmus, in trochäischen Versen liegt, nicht ganz Herr geworden ist — in der „Ahnfrau" noch weniger als später im „Traume ein Leben", — daß er aber doch im ganzen Außerordentliches darin erreicht hat. Es steht auch mit diesem Punkte wie mit allen anderen: die Schwächen liegen klar zu Tage, aber sie werden durch die Vorzüge weit überstrahlt. Es ist also kein Zufall, sondern innerlich begründet, wenn alle anderen Schicksalsdramen nur noch ein litterarhistorisches Interesse erregen und die „Ahnfrau" allein bis heute überall, wo sie auf der Bühne erscheint, eine große Anziehungskraft übt und wohl noch lange üben wird.

Ob Grillparzer bei den deutschen Litterarhistorikern eine gerechtere Würdigung gefunden hätte, wenn das merkwürdige Stück ungeschrieben geblieben wäre? Ich wage keine bestimmte Antwort; auf jeden Fall bleibt zu bedenken, daß ohne die „Ahnfrau" vielleicht auch die Sappho nicht entstanden wäre. — Der pekuniäre Ertrag des Stückes, der für den Dichter als den Ernährer seiner Familie von so wesentlicher Bedeutung war, blieb leider weit hinter seinen berechtigten Erwartungen zurück. Auf den Rat Schreyvogels nämlich ließ er es, um den Ent-

stellungen der Kritiker entgegenzuarbeiten, sehr bald drucken; gedruckte Stücke aber konnten damals ohne weiteres aufgeführt werden. Übrigens vermochten den Dichter die einseitigen Urteile der Kritiker damals wohl zu ärgern, aber nicht zu entmutigen. In einer Antikritik, die er — freilich ohne sie zu veröffentlichen — gegen eine besonders verkehrte Beurteilung schrieb, herrscht ein frischer, selbstbewußter Ton. Er erklärt offen, daß er sein Stück durchaus nicht für fehlerlos halte; aber er ist sich auch der Vorzüge desselben bewußt und spricht den Entschluß aus, seinen Weg unbeirrt weiter zu verfolgen.

IV.

Bis zum Tode der Mutter.

Grillparzer wußte, wie ein im Jahre 1818 niedergeschriebener sehr charakteristischer Aufsatz deutlich zeigt, recht gut, daß es nicht in erster Linie rein künstlerische Momente gewesen waren, die der „Ahnfrau" so großen Erfolg verschafft hatten; er beschloß zu zeigen, daß er auch mit ganz einfachen Mitteln dramatisch wirken könne. Längere Zeit fand er nichts Passendes. Da empfahl ihm eines Tages ein Bekannter, das Geschick der Sappho in einem Opernlibretto zu behandeln. Der gesuchte Stoff war gefunden.[10]) Gerade seine Einfachheit lockte ihn unter den gegebenen Verhältnissen; er traute sich die Kraft zu, daraus ein ergreifendes Drama zu gestalten. Als er von einem langen Spaziergange im Prater zurückkehrte, war der Plan in seinem Kopfe fertig. Schon am nächsten Tage begann er mit der Ausarbeitung und arbeitete, frei von der fieberhaften Glut, die ihn während des Niederschreibens der „Ahnfrau" erfüllt hatte, aber in warmer und gleichmäßiger innerer Begeisterung mit solchem Eifer an dem Stück, daß er es in der kurzen Zeit vom 1. bis 25. Juli 1817 vollendete; es trägt denn auch einen durchaus einheitlichen Charakter. Die Inkongruenz zwischen der Ruhe der ersten drei und der Leidenschaftlichkeit des vierten

Aktes, die der Dichter in seiner Selbstkritik tadelnd hervorhebt, ist sachlich völlig begründet: wir müssen ihn hier gegen sich selbst in Schutz nehmen. Wenn ihm bei der „Sappho" die Absicht vorschwebte, „sich von den handelnden Personen zu trennen", so hat er sie, soweit dies künstlerisch nötig ist, beinahe durchgängig erreicht. Was die Personen des Stückes sprechen, ist — vielleicht abgesehen von einigen über die Schranken seiner Natur hinausgehenden Äußerungen Phaons im fünften Akte — Ausfluß ihres eigenen Wesens. Und doch spricht andererseits wieder der Dichter aus ihnen, vor allem aus der Heldin selbst. Wie stark und schmerzlich er den Gegensatz zwischen Kunst und Leben empfand, das sehen wir aus einer ganzen Reihe seiner Gedichte. Er hatte einen tiefen Zug in sich nach der still beschränkten Sphäre, in der Phaon und Melitta leben und weben. Die Eitelkeit und Vergänglichkeit des Ruhmes ist geradezu eins seiner Lieblingsthemen. Und doch hat er, einer inneren Stimme gehorchend, nach den höchsten Dichterkränzen gestrebt; des Inneren stiller Frieden, den er so schön als höchstes Gut gepriesen, den er so sehnlichst gewünscht hat — er selbst hat sich seiner gar selten erfreut. So steckt denn in Sappho ein gutes Theil vom Wesen des Dichters selbst, so sehr sie andererseits eine in sich abgeschlossene, aus sich selbst heraus verständliche Persönlichkeit ist, in Melitta aber ist das weibliche Jugendideal des Dichters reizvoll verkörpert: die Gestalten des Stückes sind aus Geist und Gemüt Grillparzers entsprungen; aber er hat sie in meisterhafter Weise objektiviert.

Schon darin liegt ein außerordentlicher Vorzug gegenüber der „Ahnfrau", aber er ist keineswegs der einzige; der Fortschritt, den der Dichter in der kurzen Zeit zwischen den beiden Stücken gemacht hat, muß geradezu Staunen erregen. In der „Ahnfrau" verriet sich der große Dramatiker in wahrhaft glänzender Weise; aber er zeigte sich im Banne einer verkehrten Zeitströmung, die die reine Wirkung beeinträchtigt; der Sprache fehlte bei allen Vorzügen noch jene innere Harmonie, die den edelsten Kunstwerken eigen ist. In der „Sappho" ist vielleicht etwas von den theatralischen, aber nichts von den echt drama=

tischen Wirkungen jenes Stückes geopfert; das Geschick der Personen entspringt hier ausschließlich ihrem innersten Wesen; die Sprache zeigt bei aller dramatischen Kraft doch eine abgeklärte Schönheit, die an die höchsten Muster dieser Art, an Goethes Iphigenie und Tasso heranreicht. Sie schwebt fast durchgängig auf der reinen Höhe der Poesie und ist deshalb wenig für die einzelnen Personen individualisiert; aber das findet ebenso wie die reichliche Fülle der Rede in der Hauptsache im Charakter des Stückes seine Begründung. Die Ähnlichkeiten, aber auch die Verschiedenheiten Goethes Tasso gegenüber liegen klar zu Tage. In beiden Stücken handelt es sich um den Gegensatz zwischen Kunst und Leben; aber im übrigen ist der Konflikt doch recht verschieden gefaßt. Tasso scheitert im Leben wegen einer Anlage seines Wesens, die allerdings mit seiner künstlerischen Eigenart eng zusammenhängt, aber doch eine entschiedene Schwäche des Menschen bildet. Sappho ist eine durch ihre Natur und ihre Schicksale über die eigentliche Sphäre des Weibes hinausgehobene Persönlichkeit; sie geht an dem Versuche zu Grunde, die dadurch gegebenen Schranken zu durchbrechen und mit dem höchsten Dichterruhm auch noch das Liebesglück gewöhnlicher Menschenkinder zu vereinigen. Aber ihr Wunsch ist menschlich sehr begreiflich und darum ist ihre Schuld echt tragisch. Grillparzer hat, so drückt sich Volkelt sehr richtig aus, den prinzipiellen Gegensatz zwischen Kunst und Leben bedeutungsvoller gestaltet als Goethe. Dagegen fehlt bei ihm ein so vollwichtiger Repräsentant der realen Mächte wie Antonio; das Leben verkörpert er nur einerseits in der hold-naiven Melitta, andererseits in dem nicht unedlen, aber doch der rechten Tiefe entbehrenden, innerlich noch unfertigen Phaon.

Die Komposition ist durchaus einfach und durchsichtig. Der erste Akt zeigt uns Sappho auf der Höhe ihres Ruhmes — als Siegerin kehrt sie von Olympia zurück — und scheinbar auch ihres menschlichen Glücks. In Phaon glaubt sie den Jüngling gefunden zu haben, der ihre Dichtergröße völlig versteht und zugleich ihr Sehnen nach Liebesglück aufs schönste befriedigen wird. Dieser teilt zunächst ihre Illusionen; aber einzelne kleine

Züge verraten uns schon, daß er Sappho mehr bewundert als liebt. Er nennt sie „erhabene Frau", und sie erwidert mit leisem Vorwurf:

„Sagt dir dein Herz denn keinen süßern Namen?"

Die innere Unsicherheit über seine Gefühle verrät er auch durch die Worte:

„O könnt' ich doch mein ganzes früh'res Leben
Umtauschend, wie die Kleider, von mir werfen,
Besinnung mir und Klarheit mir gewinnen . . ."

Auch das Thema der Tragödie wird schon mehrfach angeschlagen, so wenn Sappho — was bei ihrer Liebe zu dem jüngeren Manne besonders ergreifend wirkt — in herrlichen Worten ihre Sehnsucht nach den entschwundenen einfach-glücklichen Kindertagen ausspricht, oder wenn sie den Phaon mahnt, den Wert der gewöhnlichen Lebensgüter, die er so reichlich besitzt, ja nicht gering anzuschlagen. Mit ihrem herrlichen Liede an Aphrodite klingt der erste Aufzug aufs schönste aus. Im zweiten sehen wir den Konflikt erst leise, dann immer deutlicher heraufziehen. Melitta, Sapphos Lieblingssklavin, die von ihr stets wie eine liebe Tochter oder eine jüngere Schwester behandelt worden ist, hat unterdes den schönen Phaon gesehen; noch hat sie keine Ahnung, was sie für ihn fühlt; aber ihr seltsam träumerisches Wesen und ihre plötzlich auftauchende Sehnsucht nach der fernen Heimat verraten uns ihren veränderten Gemütszustand. Auch bei Phaon zeigen sich schon im ersten Gespräche mit ihr Spuren eines wärmeren Gefühls für sie; und die Art in der die beiden bald darauf Rosen tauschen und wie Phaon sich hinreißen läßt, den ersten Kuß auf Melittas Lippen zu drücken, läßt dem Zuschauer keinen Zweifel mehr an der Natur ihrer Empfindungen. Sappho findet sie zusammen; leise beginnt ihre Eifersucht zu erwachen und steigert sich, stufenweise anschwellend und indem jede einzelne Steigerung aufs feinste psychologisch motiviert wird, bis zu der Szene gegen Ende des dritten Aktes, in der Sappho in mächtig aufwallender Leidenschaft einen Dolch zieht, um Melitta zum Herausgeben der Rose zu zwingen, die ihr Phaon eben geschenkt hat. Auf

den Schreckensruf der Armen eilt Phaon herbei, erfährt aus Sapphos eigenem Munde, warum sie Melitta bedroht habe, und bricht in die schönen und zugleich für des Dichters Anschauung bezeichnenden Worte aus:

„Bei allen Göttern! sie hat recht gethan,
Und niemand soll der Blume sie berauben!
Ich selber gab sie ihr . . . .
Als Bürgen meiner innern Überzeugung,
Daß stiller Sinn des Weibes schönster Schmuck,
Und daß der Unschuld heit'rer Blumenkranz
Mehr wert ist, als des Ruhmes Lorbeerkronen."

Von Sappho fühlt er sich natürlich jetzt innerlich geschieden. — Im vierten Akte befiehlt diese ihrem treuen Sklaven Rhamnes, Melitta heimlich nach Chios zu bringen; von Eifersucht gefoltert, will sie die Liebenden wenigstens trennen. In dem Augenblicke aber, da die Entführung stattfinden soll, kommt Phaon, der Unheil geahnt hat, hinzu; er beschließt schnell, in demselben Boote, das die Geliebte wegbringen sollte, mit ihr zu entfliehen, zwingt Rhamnes, ihn bis zum Strande zu begleiten und stößt ab. Aber jener schlägt dann sofort Lärm; die Flüchtigen werden eingeholt und zurückgebracht, und nun entbrennt in Sapphos Herzen ein heißer Kampf zwischen ihrer glühenden Leidenschaft und ihrer edleren Natur. Endlich siegt diese, namentlich unterstützt durch die sanfte Ergebung, mit der Melitta, in dem Gefühl einer Verschuldung gegen ihre Wohlthäterin, ihr Schicksal ganz in deren Hand legt. Und als auch Phaon, wieder zu ruhiger Besinnung zurückkehrend, sie mahnt:

„Gieb uns, was unser und nimm hin, was dein!
Bedenke, was du thust und wer du bist!"

da steigt ein großer Entschluß in ihrer Seele auf; mit dunkeln Abschiedsworten segnet sie den Bund der Liebenden und stürzt sich von dem Felsen ins Meer. Mit des Rhamnes Worten:

„Es war auf Erden ihre Heimat nicht;
Sie ist zurückgekehret zu den Ihren"

klingt das Stück aus.

So herrlich diese Schlußscene ist, Sapphos Selbstmord erscheint doch nicht genügend motiviert. Sie würde größer da-

stehen, wenn sie auf ihre Liebe verzichtete und — unter heiligen Schmerzen — im Dienste der Kunst weiter lebte. Das Bedenken, daß darin eine Abweichung von der antiken Überlieferung liegen würde, hätte gerade für Grillparzer nicht schwer wiegen dürfen. Die Sage war doch für ihn hier nicht viel mehr als der Anlaß zu seinem Drama; den geistigen Gehalt hat er hinzugethan. Dies ist mein einziges ernsteres Bedenken gegen die wahrhaft schöne Dichtung; sie gehört zu den wenigen Dramen aus dem antiken Leben, die auch jedem modernen Menschen von poetischer Empfänglichkeit unmittelbar ans Herz greifen. Von dem Zauber der Sprache und dem Reichtum an herrlichen Sentenzen habe ich nur eine ganz ungenügende Vorstellung geben können. Wenn Grillparzer für sein Drama, wie Schwering in sehr verdienstvoller Weise nachgewiesen hat, einem ziemlich unbedeutenden Stücke gleichen Titels von Franz v. Kleist († 1797) mancherlei verdankte, so ist das doch nicht einmal so viel, wie Shakespeare wiederholt aus den Stücken seiner Vorgänger herübergenommen hat. Die wirkliche psychologische und poetische Vertiefung ist durchaus sein Eigentum. Vollends nur in Einzelheiten zeigt sich der Einfluß von Frau v. Staels „Corinna“.

Der große, merkwürdigerweise zunächst nicht nachhaltige Erfolg, den die „Sappho“ zuerst in Wien errang, war durchaus verdient. Schreyvogel sagt wenige Tage nach der ersten Aufführung, die am 22. April 1821, diesmal im Burgtheater, stattfand, in seinen Tagebuchnotizen geradezu, die ganze Stadt sei durch das Stück in Bewegung gesetzt worden. Und die Begeisterung dafür ging weit über Wien, ja über Deutschland hinaus; es wurde in die meisten europäischen Sprachen übersetzt, und die Zahl dieser Übersetzungen hat sich noch in den letzten Jahrzehnten vermehrt. Auch die ernstere Kritik zeigte diesmal eine wesentlich andere Haltung. Zwar die Stimmführer der Romantik urteilen meist sehr ungünstig; Solger z. B. kann sich in seinem brieflichen Urteil Tieck gegenüber gar nicht genug thun in den wegwerfendsten Ausdrücken über das Stück. Er begreift nicht, daß die Berliner von einer solchen „Fratze“, die

uns „von einer Gemeinheit zur anderen führe", entzückt seien. Auch Müllner, der erst, wie Grillparzer berichtet, brieflich „in den gesteigertsten Ausdrücken" seine Billigung ausgesprochen hatte, änderte plötzlich seine Meinung, weil der Dichter seinen thörichten Vorschlag, den herrlichen ersten Akt zu streichen — wodurch die schönste Kontrastwirkung vernichtet worden wäre — in der höflichsten Form ablehnte. Grillparzer war überhaupt wenig geneigt zu solchen nachträglichen Änderungen, die leicht etwas Fremdes in ein Stück hineinbringen, und spricht sich darüber in dem Entwurf einer Widmung der „Sappho" an Schreyvogel in einer für sein litterarisches Selbständigkeitsgefühl sehr bezeichnenden Weise aus. Müllner gegenüber war er jedenfalls unbedingt im Rechte. Aber der eitle Mann zählte von jetzt an, wenn er auch zu klug und zu kunstverständig war, sich den blinden Tadlern anzuschließen, doch zu seinen Gegnern, und das wollte bei seinem litterarischen Einfluß immerhin etwas sagen. Grillparzer hätte ja seinen ersten Brief einfach abdrucken lassen können, aber dazu dachte er zu vornehm. Doch schwerer als die mißgünstigen Stimmen wogen zum Glück die anerkennenden. Börne, dessen scharfe Urteile gefürchtet waren, preist das Stück als „eine köstliche Frucht in goldener Schale" und nachdem er viele Einwendungen dagegen vorgebracht hat, fährt er sehr schön fort: „Doch schon zu lange habe ich in diese Sonne gesehen, um ihre Flecken zu ergründen; geblendet senke ich den Blick, mich ferner nur ihrer Wärme und ihres Lichtes zu erfreuen." Und Byron, der das Stück in einer noch dazu mangelhaften italienischen Übersetzung gelesen hatte, bemerkt in seinem Tagebuche über den Dichter mit dem „verteufelten Namen": „Ich kenne ihn nicht, aber die Jahrhunderte werden ihn kennen lernen. Er ist ein hoher Geist. Grillparzer ist grandios — antik — nicht so einfach wie die Alten, aber sehr einfach für einen Neueren." — Auch der äußere Lohn blieb diesmal nicht aus. Abgesehen von dem nicht geringen Ertrage der Aufführungen und der Buchausgabe brachte ihm die „Sappho" für die nächsten Jahre eine Anstellung als Theaterdichter beim Burgtheater mit jährlich zweitausend Gulden Ge-

halt gegen die einzige Verpflichtung, seine Stücke stets zuerst bei dieser Bühne einzureichen. Die Anregung dazu gab der damalige Finanzminister Graf Stadion, einer der trefflichsten österreichischen Staatsmänner. Er veranlaßte zugleich, daß Grillparzer als Beamter in das Departement versetzt wurde, dem auch die Hoftheater unterstanden: der Dichter sollte nur in Theatersachen zu arbeiten haben. Daß diese Versetzung infolge besonderer Verhältnisse und nicht ganz ohne Grillparzers Mitschuld für diesen eine Quelle vielen Ärgers wurde, kann Stadion nicht zur Last gelegt werden. Überhaupt gesteht der Dichter selbst zu, daß damals in allen Schichten der Gesellschaft die günstigste Stimmung für ihn geherrscht habe — selbst Metternich ließ ihn zu sich kommen und empfing ihn aufs liebenswürdigste. Auch die äußere Erscheinung des jungen Dichters muß etwas Gewinnendes gehabt haben. „Er war nicht hübsch zu nennen," sagt Karoline Pichler in einer Schilderung aus jener Zeit, „aber eine schlanke Gestalt, von mehr als Mittelgröße, schöne blaue Augen, die über die blassen Züge Geistestiefe und Güte verbreiteten, und eine Fülle dunkelblonder Locken machten ihn zu einer Erscheinung, die man gewiß nicht so leicht vergaß." Wenn Schreyvogel damals in sein Tagebuch die Worte schrieb: „Wie glücklich ist der junge Mensch!" so sprach er gewiß nur aus, was viele empfanden. Grillparzer selbst aber war wohl von dem Gefühl freudiger Schaffenskraft erfüllt, indes die Empfindung inneren Glückes hatte er auch damals nur selten. Mancherlei Anzeichen lassen vermuten, daß eine unselige Liebesneigung, auf die ich bald zurückkommen werde, ihn schon zu quälen begann. Jedenfalls aber traf Karoline Pichler das Richtige, mit den Worten: „Es ist wohl in dieses Sängers Innerem ein Zug, der ihm nicht erlaubt, sich irgend eines Gelingens recht zu erfreuen." Immerhin litt wenigstens seine Dichterthätigkeit damals nicht unter seinen hypochondrischen Neigungen. Schon im Herbst 1818 sehen wir ihn eifrig mit dem großartigen Plane zu der Trilogie „Das goldene Vließ" beschäftigt. Der Stoff, den auch Schiller als einen höchst dramatischen erkannt hatte, war ihm schon früher nahe getreten;

doch von einer Ausführung war keine Rede gewesen. Da fand er ihn in einem mythologischen Lexikon, das ihm zufällig in die Hand fiel, übersichtlich geordnet und dargestellt. Dieser äußerliche Anlaß gab seiner schöpferischen Kraft den Anstoß, der ihr bisher gefehlt hatte. „Mit derselben Plötzlichkeit, wie bei meinen frühereren Stoffen, gliederte sich mir auch dieser ungeheuere, eigentlich größte, den je ein Dichter behandelt," sagt er selbst. Er fühlte sich zur Ausführung unwiderstehlich hingezogen, und wenn er nicht sofort an die Arbeit ging, so lag dies nur an seiner leidenden Gesundheit. Durch einen Kuraufenthalt in Gastein, zu dem er sich auf den Rat des bekannten epischen Dichters Ladislaus Pyrker rasch entschloß, fand er sich sehr gekräftigt; er meint, dies Bad habe ihm wahrscheinlich das Leben gerettet. Auch der Umgang mit jenem liebenswürdigen Prälaten, der 1847 als Erzbischof von Erlau starb, that ihm wohl. Mit wahrer Lust ging er nun an die Ausführung seines dichterischen Planes; in raschem Flusse hatte er den „Gastfreund" und die größere Hälfte der „Argonauten" geschrieben, da regte ihn der von entsetzlichen Nebenumständen begleitete Tod seiner Mutter (24. Januar 1819) aufs schrecklichste auf. Er selbst sagt, daß sie in der letzten Zeit ihres Lebens zeitweise an „eigentlicher Geistesverwirrung" gelitten habe; es ist, wie schon erwähnt, kaum zweifelhaft, daß sie durch Selbstmord endete. Wir wissen, mit welch rührender Liebe er an der Mutter hing. Die Art vollends, in der sie ihm entrissen wurde, mußte auf den ohnehin zur Schwermut neigenden Dichter den Eindruck machen, als ob ein Fluch auf seinem Hause ruhe; hatte sich doch schon im November 1817 sein jüngster Bruder Adolf in der Donau ertränkt.

Der Versuch, trotz seiner tiefen Erschütterung die Arbeit an der Trilogie fortzusetzen, erwies sich bald als vergeblich. Dem Drängen der Freunde, vor allem des treuen Schreyvogel, und der Ärzte folgend, entschloß er sich wieder rasch zu einer Reise — diesmal nach Italien; Stadion bewilligte ihm gern einen dreimonatlichen Urlaub. Schon die Aussicht, das Land auch *seiner* Sehnsucht zu sehen, wirkte erfrischend auf ihn.

Am 8. März schrieb er das von froher Hoffnung durchwehte Gedicht „Kennst du das Land?" und in der Schlußstrophe ruft er dem „hochgelobten Lande" zu:

„Dann kehr' ich heim mit stolzem Sinn
Und schaff' in gesättigter Ruh,
Was jung soll sein, wie ich es bin,
Und alt soll werden wie du."

Wohl fühlte er sich auch jetzt noch aufs schmerzlichste bewegt; aber nicht mehr Verzweiflung, sondern bei aller Tiefe doch sanfte Trauer spricht aus den schönen Strophen „An die vorausgegangenen Lieben" (I, 17), die er am Tage darauf niederschrieb.

V.

Der Dichter auf der Höhe der Schaffenskraft.

Die italienische Reise hat für Grillparzers Entwicklung nicht in der Weise Epoche gemacht wie etwa für Goethe, schon weil er sich nur ganz ausnahmsweise den Dingen völlig hinzugeben vermochte. Auch erfuhr er wirklich während und noch mehr infolge derselben die kleinen und großen Unannehmlichkeiten des realen Lebens in recht reichem Maße. Immerhin beweist schon das merkwürdige Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino" (I, 22), mit wie mächtiger Begeisterung ihn die Reste des römischen Altertums erfüllten, während die beiden in der Art Goethescher Lyrik gehaltenen Lieder „Zwischen Gaëta und Capua" (I, 19) und „Am Morgen nach einem Sturm" (I, 21) von seiner Bewunderung für die Schönheit italienischer Natur zeugen. Und wahrhaftes Entzücken spricht sich in den Briefen an Karoline Pichler aus. So sagt er einmal: „Reisen Sie nach Italien! Thun Sie es nicht, so begehen Sie ein Verbrechen an sich selbst und an allem Großen und Schönen." Noch in der Selbstbiographie klingt bisweilen eine warme Begeisterung nach, und das unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschehenen und Erlebten geschriebene Tagebuch spiegelt die häufig auftretende Verstimmung, aber auch die wiederholt hoch auf-

flammende, ihn über alle Kleinlichkeiten hinaushebende Begeisterung des Dichters getreu wieder. Es zeigt ihn sehr deutlich in seiner Doppelnatur des kritischen Beobachters und des begeisterten Poeten. Jener Zug tritt namentlich bei Beurteilung der italienischen Verhältnisse hervor, am schärfsten gegenüber der katholischen Kirche und dem Papsttum; mit dichterischer Begeisterung aber erfüllen ihn die großartigen Zeugen altrömischer Herrlichkeit und ebensosehr die unvergleichlichen Schönheiten der Natur. Die letzteren heben ihn einige Male zu völlig reiner Freude, die bei ihm so selten ist, empor. Bei einer Lustfahrt im Golfe von Triest zur Zeit des Sonnenunterganges dünkt er sich „im Feenlande zu sein" und nach der Besteigung des Vesuvs ruft er aus: „Habe Dank Natur, daß es ein Land giebt, wo du herausgehst aus deiner Werkeltags-Geschäftigkeit und dich erweisest als Götterbraut und Weltenkönigin, habe Dank!" (XV, 248). Bei der Schilderung der Fahrt durch den Apennin auf der Rückreise nach Florenz kann er sich gar nicht genug thun in Ausdrücken der Bewunderung. Die Worte dagegen, in denen er von Rom Abschied nimmt, sind ein merkwürdiger Beweis, wie schwer ein Dichtergemüt seiner Art völlig zu befriedigen ist. „Nicht als ob ich Rom nicht bewunderungswürdig gefunden hätte; aber wann hat die Wirklichkeit noch gehalten, was die Phantasie versprochen?" so schließt er die kurze Betrachtung (XV, 269).

Schon während seines ersten Aufenthaltes in Rom war er in Beziehung zum Grafen Wurmbrand, dem Oberhofmeister der Kaiserin, gekommen, hatte in dessen eleganter Equipage die Reise von Rom nach Neapel gemacht und in dieser Stadt die dem Grafen wegen seiner Stellung überwiesene Wohnung mit ihm geteilt. Leider wurde jener dann durch einen unglücklichen Fall ans Bett gefesselt, und der Dichter glaubte ihm die Bitte, zu seiner Gesellschaft zurückzubleiben, nicht abschlagen zu dürfen, zumal der Kaiser selbst den nötigen Urlaub erteilte. Da sich die Sache länger hinzog, als die Ärzte anfangs geglaubt hatten, kehrte der Dichter mit einer Verspätung von mehreren Monaten nach Wien zurück.

Leider brachte er nicht die Stimmung mit, die er nach jenem Begrüßungsgedichte als Frucht der Reise erhofft hatte. Immerhin aber waren die trüben Gedanken zurückgetreten, und insofern hätte jetzt der Wiederaufnahme der Arbeit am „Goldenen Vließ" nichts mehr im Wege gestanden. Aber amtliche Zurücksetzung sollte ihn sogleich wieder tief verstimmen. Die Überschreitung des Urlaubs war ihm doch verübelt worden — möglicherweise war die kaiserliche Verfügung wegen seiner Verlängerung nicht angekommen — dazu hatte sich infolge seiner Beziehungen zum Grafen Wurmbrand, dem er wirklich behilflich gewesen war, die Rechnungen der Kaiserin in Ordnung zu halten, das Gerücht verbreitet, er sei zu deren Privatsekretär ernannt worden. Kurz und gut er wurde bei der Beförderung übergangen, und als sich das wiederholte, dachte er tief gekränkt ernstlich daran, gänzlich aus dem Staatsdienste zu treten. Nur das wohlmeinende Zureden des Grafen Stadion, den er bei dieser Gelegenheit in schöner Dankbarkeit den großartigsten Mann, dem er je begegnet sei, nennt, hielt ihn davon ab. Und Stadion hatte recht. Wohl mögen wir bedauern, daß der Dichter viele kostbare Stunden bei untergeordneten Geschäften verlor; aber als wirklich unabhängiger bloßer Schriftsteller im damaligen Österreich sein Brot zu verdienen war fast unmöglich. Bei Grillparzers Art darf man bezweifeln, ob Zahl und Wert seiner poetischen Schöpfungen wesentlich größer geworden wäre, wenn er frei von Amtspflichten hätte leben können. Die trüben Gedanken, die er jetzt aus den Kleinlichkeiten des Amtslebens saugte, hätte er dann aus anderen Quellen geschöpft; sie waren eben mit seinem ganzen Sein und Wesen verwachsen. Aber Stadion begnügte sich nicht mit wohlwollenden Ratschlägen; er zeigte auch das größte thatsächliche Entgegenkommen. Er bot ihm einen längeren Urlaub zur Vollendung der Trilogie an, und Grillparzer machte davon den ausgiebigsten Gebrauch. Wenn man die aktenmäßigen Darlegungen über diesen Punkt im zweiten Bande des Jahrbuches der Grillparzer-Gesellschaft liest, so muß man gestehen, daß die Vorgesetzten des Dichters seine mehrfachen Urlaubsüberschreitungen vom Standpunkte der Bureau-

kratie betrachtet sehr milde behandelten. Die Unparteilichkeit erfordert, daß ich dies offen ausspreche, so begreiflich es auch andererseits ist, daß der reizbare Dichter, der sich in einer seiner Eingaben in dieser Angelegenheit mit Stolz auf seine litterarische Thätigkeit beruft, diese Rücksichtnahme noch nicht genügend fand. Er trat schließlich erst im Spätsommer 1821 wieder in die amtliche Thätigkeit ein und zwar jetzt als Conceptspraktikant im Finanzministerium, also im Ressort Stadions.

Doch mit den letzten Bemerkungen habe ich eigentlich vorgegriffen. Denn im Sommer 1821 war ja die Trilogie längst aufgeführt, und ich habe noch gar nicht von ihrer Vollendung erzählt. Der Dichter hatte die neue Freiheit von amtlicher Thätigkeit zunächst zu einem kurzen Aufenthalte in dem geliebten Gastein benutzt. Dieser Zeit verdanken wir eins seiner herrlichsten Gedichte. Am 26. Juli 1819 schrieb er den „Abschied von Gastein" (I, 26) ins dortige Fremdenbuch. In melodischen Strophen strömt er das Gefühl der Wehmut, das ihn auch inmitten des Beifalls der Menge erfüllt, aus:

„Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
Gesprochen in ein freudenleeres All,
Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
Gelöste Teile sind's von seinem Leben."

Der eigentliche Zweck des Urlaubs schien zunächst verfehlt. Vor der italienischen Reise hatte ihm der ganze Plan des „Goldenen Vließes" klar vor der Seele gestanden; jetzt war die Erinnerung daran wie weggewischt. Da brachte ihm die Musik auf merkwürdige Weise Hilfe. Während jener früheren Arbeit am „Vließ" hatte er oft mit seiner Mutter Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens gespielt. Jetzt that er dasselbe mit Karoline Pichlers Tochter Charlotte. Bei einer solchen Gelegenheit — sie spielten eine Mozartsche Symphonie — tauchten ihm plötzlich alle entschwundenen Erinnerungen wieder auf; es kam jene Stimmung über ihn, die er in dem Gedichte „Die tragische Muse" (I, 28) so ergreifend geschildert hat, und nun schrieb er seine Trilogie mit größtem Eifer zu Ende — zu den beiden letzten Akten der „Medea" hat er nur je zwei Tage gebraucht.

Die Glut der Dichterbegeisterung hob ihn wieder einmal hinweg über die Kleinlichkeiten des Lebens, die ihm gerade damals besonders mitspielten.

Die von Schreyvogel herausgegebene „Aglaja" für 1820 hatte neben anderen auf der italienischen Reise entstandenen Gedichten Grillparzers auch die im einzelnen nicht formvollendeten aber großartigen und von echter Begeisterung für die Antike getragenen Strophen „Die Ruinen des Campo Vaccino" gebracht. Der Dichter, der überhaupt dem kirchlichen Christentum fern stand,[11]) fand sich, von einer ähnlichen Anschauung ausgehend wie Schiller in den „Göttern Griechenlands", künstlerisch dadurch verletzt, daß das Kreuz, das Symbol der christlichen Lehre, die dem antiken Rom den Untergang brachte, auch auf dem gewaltigsten Denkmal desselben, dem Kolosseum, Platz gefunden hatte, und hatte dieser Empfindung einen entschiedenen Ausdruck gegeben. Trotzdem hatte das Gedicht, da Schreyvogel selbst Zensor war, die Zensur ungefährdet passiert. Aber leider hatte der Verleger den Jahrgang 1820 der „Aglaja" der Gemahlin des damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern gewidmet. Dieser nahm an jenen Strophen Anstoß und beschwerte sich bitter in Wien. Dort suchte man natürlich das Versehen nach Kräften wieder gut zu machen. Zunächst wurde das bedenkliche Gedicht aus allen noch erreichbaren Exemplaren des Taschenbuches herausgerissen, fand aber natürlich unter der Hand um so weitere Verbreitung. Grillparzer war formell frei von jeder Verantwortung; die Zensur hatte ja den Druck genehmigt. Diesen Grund aber wollte er, als er zur Verantwortung aufgefordert wurde, nicht vorbringen, weil er dann Schreyvogel hätte kompromittieren müssen. Er versuchte daher in einer längeren interessanten Eingabe (XIV, 222—228) die Unbedenklichkeit des Gedichtes zu erweisen, insbesondere es als den Ausfluß einer Empfindung, nicht einer Meinung hinzustellen. Begreiflicherweise hatte er damit keinen großen Erfolg. Der scharfe Verweis, den er erhielt, wäre noch hinzunehmen gewesen. Schlimmer war es, daß er von jetzt an den leitenden Kreisen als Religionsverächter galt. Denn das be-

deutete ein neues Hindernis seines amtlichen Weiterkommens, wenn auch dem Dichter die ihm dadurch erwachsene Schädigung wohl größer erschien, als sie in Wirklichkeit war. Alle den Scherereien und Unannehmlichkeiten aber, die ihm die Sache zunächst brachte, hielt, wie gesagt, damals seine dichterische Begeisterung tapfer stand. „Jasons Lieblingslied“ im zweiten Akte der Medea (IV, 164) schrieb er im Vorzimmer des Polizeipräsidenten „einer stürmischen Audienz harrend“ mit Bleistift nieder. — Die Herzenskämpfe vollends, die er in jener Zeit durchzumachen hatte, haben ihn dichterisch vielleicht eher gefördert.

Wenn noch Emil Kuh in seiner unmittelbar nach dem Tode des Dichters erschienenen Biographie Grillparzers die Ansicht aussprach, dieser habe keine sein Innerstes aufwühlende Liebesleidenschaft durchzumachen gehabt, so hat dies wohl schon damals, angesichts namentlich der Tristia ex Ponto, vielfach Kopfschütteln erregt. Seit wir die wertvollen Mitteilungen von Rizys im Wiener Grillparzeralbum und vollends seit wir des Dichters Tagebuch kennen, liegt die völlige Irrtümlichkeit von Kuhs Annahme sonnenklar zu Tage. Und zum Überfluß sagt Grillparzer selbst in einer Erörterung über Shakespeare (XIV, 83): „Nur ein Mensch mit ungeheuren Leidenschaften kann meiner Meinung nach dramatischer Dichter sein.“ Dabei denkt er offenbar auch an sich. Zwar einigen Jugendneigungen ist kein ernstes Gewicht beizulegen. Aber auch abgesehen von seinem Liebesverhältnis mit Kathi Fröhlich ergriff ihn noch zweimal eine tiefe Leidenschaft für ein weibliches Wesen bis ins innerste Herz, und in beiden Fällen vermochte er sich erst, nachdem er sich mit schwerer Schuld beladen hatte, loszureißen[12]). Das erste dieser Verhältnisse entspann sich wohl schon in der Zeit, als die gewaltigen Gestalten seiner Trilogie in ihm lebendig zu werden begannen. Sein Vetter und Jugendfreund Ferdinand v. Paumgarten hatte sich am 15. Januar 1818 mit der anmutigen und temperamentvollen Charlotte Jetzer vermählt, und Grillparzer hatte seine Glückwünsche in dem liebenswürdigen Gedichte „Einem Neuvermählten“ (I, 13) niedergelegt. Die junge, von regstem litterarischen Interesse erfüllte Frau brachte

den Schöpfungen des Dichters die größte Bewunderung entgegen. Aber dabei blieb es nicht; das ursprünglich rein freundschaftliche Verhältnis ging bald in ein leidenschaftliches über. Die beiden Gedichte „Der Wunderbrunnen“ und „Vorzeichen“ (I, 16) weisen deutlich genug darauf hin. Charlotte wurde, wie es im Grillparzeralbum heißt, in eigentümlicher Weise die Muse seiner Medea. Beide Teile scheinen von schwerer Schuld nicht freigeblieben zu sein; das ergreifende Gedicht „Der Bann“ (I, 30) verrät uns, wie entsetzlich der Dichter unter der unseligen Leidenschaft litt. Er fühlt sich von der Liebe mit Fluch und Bann belegt, weil er sie verschmäht und sich die Phantasie zur Gefährtin erwählt hatte.[13]) Doch seinen Entschluß, von der Geliebten zu scheiden, den er in den Anfangsworten ausspricht, hat er wohl damals noch nicht durchzuführen vermocht. Spuren derselben Leidenschaft zeigen noch manche andere Gedichte, und erst Ende 1821 oder Anfang 1822 hatte er sie ganz überwunden. Indessen schon das noch 1820 entstandene Lied „Der Genesene“, besonders die herrliche Schlußstrophe, atmet ein solches Gefühl inneren Friedens, daß er schon damals den schwersten inneren Kampf hinter sich gehabt haben muß. Doch noch einmal sollte das Bild der geliebten Frau schmerzlich vor ihm aufsteigen. Charlotte berief ihn kurz vor ihrem Tode an ihr Krankenlager und machte ihm, wie es scheint, tief ergreifende Geständnisse. Als sie bald darauf wirklich starb (16. September 1827) schrieb er die in ihrer Einfachheit doppelt ergreifenden Worte in sein Tagebuch: „Ich habe sie verlassen, mißhandelt; ich war vielleicht Mitursache ihres Todes.“ Ist schon dabei vielleicht Selbstquälerei im Spiele, so liegt sie sicher vor, wenn er sich gleich darauf anklagt, sein Schmerz sei nur gering; denn auf demselben Blatte findet sich — gleichfalls an ihrem Todestage geschrieben — das düstere Gedicht „Verwandlungen“, das von tiefster Ergriffenheit Kunde giebt. Damit soll indes nicht geleugnet werden, daß der Übergang vom wärmsten Gefühl zu großer innerer Kälte sich bei ihm bisweilen mit rätselhafter Schnelligkeit vollzog; mit Rücksicht darauf nennt er sich 1828 einen „Gemütsegoisten“.

Wir kennen die Entstehungsgeschichte des „Goldenen Vließes" und haben die persönlichen Momente, die darauf einwirkten, zu verfolgen gesucht. Wir wenden uns jetzt der Trilogie selbst zu.[14]) Ich nenne sie ohne Bedenken nicht die in sich vollendetste, aber die großartigste Dichtung Grillparzers, und doch erreichte sie bei der ersten Aufführung in Wien (26. und 27. März 1821) nur einen Achtungserfolg. Die beiden ersten Abteilungen verschwanden nach einiger Zeit wieder von der Bühne; nur die „Medea" hielt sich, zunächst durch das vortreffliche Spiel von Sophie Schröder. Im außerösterreichischen Deutschland führte man überhaupt nur dieses letzte Stück auf. Wesentlich anders ist es auch heute noch nicht geworden. Selbst bei der Jahrhundertfeier 1891 wurde die ganze Trilogie nur auf drei Bühnen, die „Medea" allein noch auf sechs anderen gegeben, während von den übrigen Stücken einige eine weit höhere Zahl von Aufführungen erreichten. Einen Teil der Schuld mag nicht die Furchtbarkeit des Stoffes — denn, im poetischen Geiste behandelt, zieht diese eher an, und Shakespeare z. B. ist darin viel weiter gegangen — aber wohl seine Fremdartigkeit tragen. Auch hat der Dichter selbst bemerkt, daß die symbolische Natur des Vließes, das doch den Einheitspunkt des ganzen Werkes bildet, nicht klar genug hervortrete. Er nennt es ein „sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes"; aber das paßt, wie Schwering richtig bemerkt, nicht auf den „Gastfreund". Das Vließ ist wie der Nibelungenhort an sich ein segensvolles Geschenk und wird verderblich nur für den, der mit blinder Gier danach strebt. Mit dieser Unklarheit hängt ein anderer Umstand zusammen. Grillparzer fühlte ganz richtig, daß für den „Gastfreund" die sagenhafte Überlieferung unbrauchbar war; aber was er an ihre Stelle gesetzt hat, bleibt doch etwas dunkel; namentlich gilt dies von der Vorgeschichte, von der geheimnisvollen Art, wie Phrixus im delphischen Tempel in den Besitz des Vließes kommt. Indes allzusehr fällt dieser Umstand namentlich einem naiven Publikum gegenüber gewiß nicht ins Gewicht. Dagegen ist die trilogische Komposition für unsere Verhältnisse eine entschiedene Erschwerung

der dramatischen Wirksamkeit. Grillparzer wußte das sehr gut und hat sich deswegen sogar in übertriebener Weise getadelt. Eine Aufführung des ganzen Werkes an einem Tage ist nur ganz ausnahmsweise möglich. Durch die Verteilung auf zwei Abende aber wird nicht nur die Einheitlichkeit der Wirkung zerstört, sondern es wird auch vielen Zuhörern sehr erschwert, das Gesamtwerk kennen zu lernen. Naturgemäß haben darunter die ersten Teile, die keinen vollständigen Abschluß geben können, am meisten zu leiden. Auch von Schillers Wallenstein werden „Die Piccolomini" weit seltener aufgeführt als „Wallensteins Tod", und mit dem „Lager" steht es nur deshalb etwas anders, weil es auch selbständigen Wert als frisches Zeitbild hat. — Im ganzen hat Grillparzer übrigens im „Vließ" eine große Geschlossenheit der Komposition erreicht; es ist — weit mehr als der „Wallenstein" — eine echte Trilogie, jedes Stück hat seine eigene Verwicklung, seinen Höhepunkt und seine Katastrophe; der Dichter bewährt wieder seine technische Meisterschaft. Selbst die lange Unterbrechung, die die Arbeit an dem Werke etwa in der Mitte erfuhr, und die mancherlei inneren Wandlungen, die der Dichter während jener Zeit durchmachte, haben nach meinem Gefühl der Einheitlichkeit keinen irgendwie wesentlichen Schaden gebracht. Nur der Charakter des Jason zeigt einen gewissen Bruch. Er ist, wie schon von anderer Seite gesagt worden ist, der männliche Egoist. Aber in den ersten Akten der „Argonauten" zeigt er diesen Egoismus doch nur in einer edlen Ruhmbegierde; gerade um seiner Gefährten willen setzt er sich der ersten großen Gefahr, dem Eindringen in Medeas Turm, aus, und die unbedingte, ja begeisterte Verehrung, mit der jene sämtlich zu ihm aufsehen, erklärt sich doch nur daraus, daß er ihnen als ein echter Held erscheint. Weit stärker schon tritt sein Egoismus in den letzten Akten der „Argonauten" hervor, denn was ihn gegenüber den ergreifendsten Bitten und Warnungen Medeas an seinem Entschluß, das Vließ zu rauben, festhalten läßt, ist weit weniger das Gefühl einer eingegangenen Verpflichtung oder das patriotische Bestreben, den frevelhaft hingemordeten Phrixus zu rächen, als

schrankenloser Ehrgeiz. Sein Wille geht ihm über alles und diesem Charakterzug entspringen auch die leidenschaftlichen Worte, die er gegen den Schluß dieses Stückes über Absyrtus spricht:

„Ich töt' ihn nicht!
Allein gehorchen muß er, muß — gehorchen!“

Und ist sein Egoismus hier wenigstens noch kraftvoll und imponierend, so wird er in der „Medea“ mehr und mehr jämmerlich und erbärmlich. Allerdings liegen zwischen beiden Stücken mehrere Jahre; Jason ist nicht mehr der begeisterte, thatenfrohe Jüngling, sondern der durch die schwersten Erfahrungen hindurchgegangene Mann; freilich weilt er nicht mehr im Kolcherlande, wo er sich als Hellene allen weit überlegen fühlte, sondern unter Landsleuten, deren Mißgunst oder gar Verachtung zu erfahren ihm unerträglich dünkt; freilich erscheint ihm Medeas Bild im sonnigen Hellas in einem ganz anderen Lichte, als in ihrem nebelbedeckten Heimatlande: aber auch das alles in Anschlag gebracht, wird es uns schwer, in dem Jason des Schlußstückes den opferfähigen Helden der ersten Hälfte der „Argonauten“ wieder zu erkennen. Dieser Mangel der Trilogie hängt zusammen mit des Dichters eigenem Charakter, in dem die Seite des nachhaltigen Wollens und des thatkräftigen Handelns vor der des Empfindens und Betrachtens stark zurücktrat. Was den gegen das „Goldene Vließ“ sowie gegen seine anderen hellenischen Trauerspiele wiederholt erhobenen Vorwurf angeht, sie seien zu wenig antik gehalten, so ist es zunächst zweifelhaft, ob ein moderner Dichter überhaupt ein rein antikes Drama schreiben kann; Goethes „Iphigenie“ z. B. bietet gewiß keinen Beleg dafür. Wichtiger aber ist, daß bei Grillparzer gerade hier die Vermischung des Antiken und des Romantischen, d. h. einer Form des Modernen, auf voller Absicht beruht; er wollte dadurch eine scharfe Kontrastierung von Kolchis und Hellas ermöglichen, und er wollte zugleich dem Geiste des modernen Publikums näher kommen; dieses und nicht einzelne Gelehrte, die sich vielleicht ganz in den Geist der Antike versetzen können, hatte er stets im Auge. Der Kritik freilich bot er

durch jene Vermischung einen eifrig benutzten Angriffspunkt, und auch das schlug wieder hauptsächlich zum Schaden der ersten Hälfte aus. Denn im Schlußstück vertritt nur Gora noch das reine Kolchertum; Medea ist aus ihm herausgetreten, sie ist halb Hellenin geworden. — Ein zweites Mittel, den Gegensatz von Griechentum und Barbarentum zur Darstellung zu bringen, fand der Dichter in dem Wechsel von Sprache und Versform. Die Kolcher sprechen fast durchweg in kurz abgebrochenen Worten, die Hellenen in voll dahinströmender Rede. Jene Redeweise zeigt sich am ausgeprägtesten bei Äetes. Gleich bei seinem ersten Auftreten — er hat vorher nur wenige Worte mit Medea gewechselt — bricht es aus ihm heraus:

„Angekommen Männer
Aus fernem Land;
Bringen Gold, bringen Schätze,
Reiche Beute.“

Nicht minder bezeichnend sind die freien Verse der Kolcher in ihrem Gegensatz zu den maßvoll ruhigen Jamben der Griechen. Und wie die verschiedene Volks- und Landesart uns aufs anschaulichste vor Augen tritt, so heben sich auch alle einzelnen Charaktere deutlich und — von Jason abgesehen — konsequent durchgeführt, von einander ab. Da ist der rauhe und doch verschlagene Äetes, in dem sittliche Begriffe zunächst kaum im Keime vorhanden sind, und der erst gegen Ende der „Argonauten“ durch das furchtbarste Geschick über seine enge Sphäre hinausgehoben wird, und die in ihrem Barbarenhaß gegen die Griechen furchtbare, aber doch durch ihre Anhänglichkeit an alles, was mit der Heimat zusammenhängt, besonders an Medea und ihre Kinder, uns menschlich näher gebrachte Gora — neben der Heldin selbst entschieden die großartigste Gestalt der Trilogie; da sind auf der anderen Seite die sanfte Kreusa und die freilich nicht gerade sympathische, aber doch durchaus einheitliche und begreifliche Figur des Kreon. Vor allem aber ist Medea selbst eine Meisterschöpfung ersten Ranges. Selbstverständlich sind die vielen Vorgänger, die Grillparzer namentlich für die Handlung und die Charaktere des Schlußstückes hatte,

nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben; selbst im einzelnen finden sich zahlreiche Anklänge an sie. Auch Heinrich v. Kleists grausig-schöne Penthesilea ist von unverkennbarer Einwirkung gewesen. Namentlich die Wandlung, die Medea in Sinnesart und Benehmen gegenüber ihrer Gespielin Peritta durchmacht, hat ihr deutliches, wenn auch selbstverständlich durchaus nicht sklavisches, sondern mit feinstem Kunstverständnis benutztes Vorbild in der wechselnden Art, wie sich Penthesilea zur Liebesneigung ihrer Freundin Prothoe für den schönen Lykaon stellt. — Aber die großartige Gesamtauffassung von Medeas Charakter ist durchaus Grillparzers Eigentum; darin zeigt er eine völlig selbständige Dichterkraft. Vergleichen wir seine Heldin mit der berühmtesten sonstigen Verkörperung dieser Gestalt, mit der Medea des Euripides, so liegt der Unterschied klar zu Tage. Grillparzer hat nicht nur die in grauenhaftem Hasse wütende Mänade, sondern auch das nach echter Liebe tief und leidenschaftlich verlangende Weib dargestellt. Und wenn dem Charakter Jasons die rechte Einheitlichkeit fehlt, bei Medea verstehen wir, wie sich aus dem trotzig-unabhängigen, schuldlos-heiteren, in ihrem beschränkten Dasein glücklichen Mädchen des „Gastfreundes“ zunächst die ernste, die Schuld des Vaters tief fühlende Jungfrau der „Argonauten“ entwickeln kann; wie diese durch die blitzartig in ihr aufflammende Liebe zu Jason mehr und mehr die bis dahin so gewaltige Kraft ihres Willens schwinden sieht; wie sie Jasons Helferin beim Raube des Vließes und, die warnenden Stimmen des Innern übertäubend, seine Gattin wird; wir begreifen endlich, wie sie, auf diese Weise aus dem natürlichen Kreise ihres Daseins herausgerissen, durch die entsetzlichen Erfahrungen einer fluchbeladenen Ehe, durch das quälende Bewußtsein von der Vergeblichkeit aller ihrer Bemühungen, zur Griechin zu werden und so Jasons geheimes Grauen zu überwinden, zumeist aber durch dessen schmähliche Undankbarkeit zur rasenden Furie, zur Mörderin ihrer Kinder und der Kreusa wird, um dann zu fast unheimlicher, hoheitsvoller Ruhe zurückzukehren, und als ihr Jason im tiefsten Jammer entgegentritt, ihm zum ewigen Abschiede die einfach-großen Worte zuzurufen:

„Trage! — Dulde! — Büße!“

Das „Goldene Vließ“ wirkt im höchsten Sinne tragisch. Wir spüren noch etwas von dem dunkeln Walten eines Schicksals, aber doch nur soviel, daß dadurch unser Mitgefühl gesteigert wird. Die Menschen haben dabei doch ihr Geschick selbst in der Hand; Schuld und Sühne decken sich nur selten so vollkommen wie hier. Phrixus fehlt wenigstens durch seine blinde Vertrauensseligkeit, und vollends in den beiden Hauptstücken ist die Forderung der poetischen Gerechtigkeit ausgezeichnet erfüllt. Denn nicht nur Äetes, Medea und Jason haben schwere Frevel zu sühnen und sind sich dessen klar bewußt; auch Kreon und seine Tochter leiden nicht unschuldig. Daß Kreusa in die Ehe mit Jason willigt, ist menschlich begreiflich, bleibt aber ein schwerer Verstoß gegen die ewigen Gesetze der Moral, und weil sie dies dunkel fühlt, spricht sie die Worte:

„Ich sinne nur, ob recht ist, was ich thue.“ —

Wenn Medea und Jason nicht sterben, sondern ihr qualvolles Leben weiter schleppen, so erscheint das nur als eine Verschärfung ihrer Strafe. Bei Jason kann man vielleicht dagegen einwenden, daß es ihn allzu jämmerlich erscheinen läßt; bei Medea aber geht es aus einem wohl erwogenen Entschlusse hervor und erhöht daher nur das tragische Mitgefühl des Zuschauers. Man hat es getadelt, daß nach der Katastrophe der Abschluß nicht in ein oder zwei kurzen Scenen, sondern in einem ganzen Akte erfolgt. Rein dramatisch ist dies auch unstreitig ein Nachteil; aber es ist nicht nur bezeichnend für Grillparzers Neigung, den abschließenden und, wenn man will, versöhnenden Schlußakkord recht voll ausklingen zu lassen, sondern wir erhalten dadurch auch eine Reihe von dichterischen Schönheiten, die ich wenigstens nicht entbehren möchte. Weit begründeter ist ein anderer Einwand. Medea hätte die Kinder im Sturm der Raserei töten müssen, als sie sich von ihr abwenden. Dies mag dem Dichter zu hart erschienen sein; er läßt ihr wieder Zeit zu Reflexionen, und sie begeht schließlich, als sie Kreusas Tod erfahren hat, die gräßliche That, um die Kleinen nicht in die Hände der Feinde fallen zu lassen. Das bleibt unwahrscheinlich.

Das, was ich über den Gang der Handlung und namentlich über die Charakterentwicklung der „Medea“ gesagt habe, wird zugleich beweisen, daß die höchsten künstlerischen Rücksichten trotz mancherlei Bedenken doch die Aufführung der ganzen Trilogie fordern. Grillparzer hatte also völlig recht, wenn er eine solche — und zwar an zwei aufeinander folgenden Tagen — seinerzeit in Wien ausdrücklich verlangte, „damit das Gedicht als ein Ganzes erfaßt werde, und weil die beiden Abteilungen sich gegenseitig bedingen und erklären.“ Ebenso erklärte er es mit gutem Grunde für falsch, die jugendliche Medea von einer anderen Schauspielerin darstellen zu lassen als die gealterte.

An inhaltlich und formell gleich schönen Aussprüchen einer natürlich meist tiefschmerzlichen Lebensweisheit ist das „Goldene Vließ“ nicht minder reich als die „Sappho“; sie ziehen sich von Medeas schmerzvollem Worte im ersten Akte der „Argonauten“:

„Es hat der Gram sein Alter wie die Jahre“

bis zu jenem anderen, worin sie dem Jason gegenüber die Summe ihrer Lebenserfahrungen zieht:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum.“

Und nirgends sind solche Sentenzen nur ein äußerer Redeschmuck; überall stimmen sie durchaus mit dem tiefsten Fühlen der Personen des Stückes, was nicht hindert, daß sie zugleich des Dichters eigenes Empfinden aussprechen.

Der geringe Erfolg des „Goldenen Vließes“ hatte auf Grillparzers Stimmung keinen besonders niederdrückenden Einfluß — wohl vor allem deshalb, weil er selbst die Einwendungen, die sich dagegen machen lassen, deutlich, ja sogar einseitig stark empfand. Wenn, wie erwähnt, im außerösterreichischen Deutschland überhaupt nur die „Medea“ aufgeführt wurde, so steigerte sich diese Zurückhaltung der deutschen Bühnen bei den nächsten Stücken noch mehr; nach Goedeke ist von diesen überhaupt nur noch der Ottokar — und auch dieser nur in Berlin — in jener Zeit zur Darstellung gelangt. Eine solche Thatsache läßt sich nicht mit einigen Schlagworten von

der Verständnislosigkeit der Kritik und des von ihr abhängigen Publikums abthun. Allerdings waren die einflußreichsten norddeutschen Kritiker, die Romantiker wie die Hegelianer, entschiedene Gegner Grillparzers, und dieser meint gewiß nicht ohne Grund, das kühlere und theoretischer veranlagte norddeutsche Publikum lasse sich von der Kritik mehr beeinflussen, als seine Wiener. Dazu kommt, daß er sich auch zu den im nächsten Jahrzehnt aufkommenden Vertretern des jungen Deutschlands im scharfen Gegensatz fühlte und endlich hat ihm gewiß auch das durch die jammervollen Zensurzustände Österreichs erweckte Vorurteil gegen alle dort entstandenen litterarischen Schöpfungen geschadet. Aber ebenso sicher ist es, daß auch der Dichter selbst, wie er sich auch gelegentlich — z. B. 19. Dez. 1831 — gesteht, einen nicht geringen Teil der Schuld trägt. In seinen Dramen zwar tritt das ausgeprägte Österreichertum, das seine Gesinnung kennzeichnet, kaum je wirklich störend hervor. Aber bei seinem Verhalten in Verlagsangelegenheiten ließ er sich dadurch nur allzusehr bestimmen. Er lehnte die Anerbietungen der angesehensten deutschen Buchhandlungen, wie Brockhaus und Vieweg, ab und ließ alle seine Werke bei seinem ersten Wiener Verleger Wallishauser, der noch dazu kein hervorragendes buchhändlerisches Geschick hatte, erscheinen; dabei leitete ihn gewiß ebensosehr sein Österreichertum, wie persönliche Rücksichten. Daß dies, zumal unter den damaligen Verhältnissen, dem Bekanntwerden seiner Dramen in Deutschland sehr hinderlich sein mußte, liegt auf der Hand. Die Gedichte Grillparzers vollends erschienen zu seinen Lebzeiten überhaupt in keiner Gesamtausgabe. Sie wurden, soweit sie nicht in seinem Pulte verschlossen blieben, fast alle in österreichischen Zeitschriften und Taschenbüchern veröffentlicht, die nur selten nach Deutschland gelangten. Bedenkt man dies alles und dazu noch seinen Widerwillen gegen jeden litterarischen Briefwechsel, so wird man die wachsende Teilnahmlosigkeit des außerösterreichischen Publikums nicht gerechtfertigt, aber erklärlich finden.

Das neue Stück aber, das der Dichter jetzt in Angriff nahm, „König Ottokars Glück und Ende",[14]) ist wohl eine der

besten historischen Tragödien unserer Litteratur, war aber um seines österreichischen Stoffes willen jedenfalls nicht geeignet, ihm von neuem die Gunst der Deutschen außerhalb des Kaiserstaates zu gewinnen. Gewiß hat der darin behandelte Stoff an sich allgemein-geschichtliche Bedeutung; aber gerade damals erfreute sich die Habsburgische Dynastie aus begreiflichen Gründen sehr geringer Sympathien unter den Deutschen. Dazu betonte Grillparzers Epilog die österreichisch-patriotische Seite des Stückes sehr stark. „Das deutsche Publikum aber," sagt Goedeke mit Recht, „das entschiedenen Gegnern stand halten kann, erträgt es nicht, gelobt und gepriesen zu sehen, was es nicht liebt." Der Dichter wählte den Stoff, der ihn schon kurz nach Vollendung der „Sappho" beschäftigt hatte, mit gutem Bedachte. Er glaubte ja den gewaltigen Aufgaben der trilogischen Komposition im „Vließ" nicht ganz gerecht geworden zu sein und kehrte daher wieder zu einem enger begrenzten Stoffe zurück. Hatte er schon zum „Vließ" ziemlich umfassende Studien gemacht, so wurde er jetzt ein ganzes Jahr lang geradezu zum Historiker; er begann eine „ungeheure Leserei"; Hunderte von notizenbedeckten Blättern seines Nachlasses, die sechs Hefte füllen, geben davon Zeugnis. Seine Hauptquelle war die steierische Reimchronik Ottokars v. Horneck, dem er aus einem schönen Gefühle der Dankbarkeit heraus im Stücke selbst eine Rolle zugeteilt und eine begeisterte Lobpreisung des österreichischen Landes und Volkes in den Mund gelegt hat. Aber auch ihm gegenüber wahrt er sich die größte Selbständigkeit; sein Ottokar ist nicht wie der Hornecks bloß ein gewaltiger Despot, sondern zeigt von vornherein Spuren einer zwiespältigen Natur. Alfred Klaar hat überzeugend nachgewiesen, daß die Art der Quellenbenutzung geradezu meisterhaft zu nennen ist. Grillparzer hat alles herbeigezogen und sich dadurch doch nirgends die poetische Freiheit rauben lassen. Der Dichter bezeichnet es selbst als das Eigentümliche seines Stoffes, daß er beinahe alle Ereignisse, die er brauchte, in der Geschichte oder Sage bereitliegend vorgefunden habe. Immerhin hat er auch hier Ereignisse, die sich in Wirklichkeit auf siebzehn Jahre verteilen, zusammengerückt

und sie wie die Personen vielfach dramatisch zugerichtet. Was ich bisher über den „Ottokar“ gesagt habe, könnte die Meinung erwecken, an diesem Stück habe gegen Grillparzers sonstige Art die Inspiration sehr geringen Anteil. Doch das wäre ein Irrtum. Wohl ist es des Dichters objektivste Tragödie — und dadurch ergiebt sich ungesucht eine Parallele mit Schillers „Wallenstein“, an den auch sonst mancherlei gemahnt —; wohl ist es reicher als alle früheren Dramen an kleinen dem Leben abgelauschten Zügen, an Realistik im guten Sinne; wohl hat der reichliche Redefluß der ersten Tragödien einer vorwiegend knappen und eindringlichen Sprache Platz gemacht; wohl bezeichnet der „Ottokar“ auch inhaltlich eine neue Stufe in des Dichters Entwicklung als Dramatiker, aber die Inspiration spielte doch auch hier wieder eine bedeutsame Rolle. Das beweist schon seine charakteristische Erzählung (XV, 118) von dem Einfluß, den die Abbildung eines Mars Moravicus auf dem Titelblatte eines seiner Quellenwerke auf die Gestaltung der Figur Ottokars gewann. Nicht minder erkennen wir Grillparzers Art darin wieder, daß er auch dieses Stück, nachdem einmal die Vorarbeiten beendigt waren, in raschem Flusse im Laufe eines Wintermonats niederschrieb (1823).[15])

Dann brachte er es sofort zu Schreyvogel und fand dessen volle Billigung. Von der Zensur glaubten beide bei einem so patriotischen Stücke keinerlei Schwierigkeiten befürchten zu müssen. Aber es kam, wie uns der Dichter selbst ausführlich erzählt hat, ganz anders. Weit über ein Jahr verstrich, ohne daß ihm irgend eine Entscheidung zuging. Als er sich dann erkundigte, war das Stück angeblich nicht aufzufinden; auch Nachfragen bei Gentz änderten daran nichts. Erst als der Dichter Matthias Collin die Kaiserin, die ihn gebeten hatte, ihr passende Lektüre vorzuschlagen, auf den „Ottokar“ aufmerksam machte, fand sich das Manuskript sofort. Sie las das Stück mit großem Interesse und veranlaßte ihren Gemahl, die sofortige Aufführung anzuordnen. Der Grund, weshalb man den „Ottokar“ zu unterdrücken suchte, kann in der Hauptsache wohl nur darin gelegen haben, daß Metternich die Entstehung eines patriotisch-historischen

Dramas, das immerhin politisch anregend wirken mußte, zu verhindern wünschte. Wir wissen aus den Tagebüchern von Gentz, daß dieser das Stück „mit Mißfallen" las. Ob außerdem schon damals tschechischer Einfluß, auf den wir noch zurückzukommen haben, sich geltend machte, läßt sich nicht sagen.

Der Erfolg der ersten Aufführung war ein ungeheurer. Aber mit vollem Recht führte ihn Grillparzer nur zum Teil auf die rein dichterischen und dramatischen Vorzüge seiner Tragödie zurück; die fingierten Stimmen aus dem Publikum (XI, 188), in denen er die Urteilslosigkeit eines großen Teiles der Zuschauer persifliert, enthalten bei aller satirischen Übertreibung viel Wahres. Und gewiß jubelten viele dem „Ottokar" nur aus patriotischer Freude oder um gegen die Thorheiten der Zensur zu demonstrieren zu. Auch die Wiederholungen fanden großen Beifall; aber bald machte eine hartnäckige Heiserkeit von Anschütz, der den Ottokar gab, eine längere Unterbrechung der Aufführungen nötig. Dann begannen allmählich die Intriguen hochgestellter Tschechen, die in dieser Verkörperung Ottokars — übrigens ohne ernstlichen Grund — eine Beleidigung ihres Volkes sahen, zu wirken; das Stück verschwand auf viele Jahre von der Bühne. Die Buchausgabe hatte der Dichter diesmal gleich am Tage der ersten Aufführung erscheinen lassen: in einem Tage wurden sechshundert Exemplare davon verkauft; aber bald sank das Interesse, und eine neue Auflage wurde erst 1852 nötig. Die Wiederbelebung der Grillparzerschen Dramen durch Laube kam auch dem „Ottokar" zu gute; immerhin gehört er noch heute selbst in Österreich zu den selten aufgeführten Stücken des Dichters. Wie erklärt sich dies? Unleugbar hat der „Ottokar" ganz außerordentliche Vorzüge. Den großartigen ersten Akt stellt Laube mit Recht neben den entsprechenden der „Jungfrau von Orleans";[16]) Hebbel las ihn wiederholt in höchster Begeisterung Emil Kuh vor und sagte dabei einst: „Ja, ja, lieber Kuh, vor diesem Akte würde Shakespeare die Mütze lüften!" Aufs lebhafteste tritt uns des Böhmenkönigs gewaltige Macht vor Augen; zugleich aber fühlen wir deutlich, daß er in der größten Gefahr ist, sie durch Übermut und unbändigen

Stolz zu untergraben. Mit seiner alternden und keine Hoffnung auf Nachkommenschaft gebenden, aber wahrhaft edlen Gemahlin Margarete verhandelt er in würdeloser, ja roher Weise öffentlich über die von ihm beschlossene Scheidung; den deutschen Gesandten, die gekommen sind zu fragen, ob er eine etwaige Kaiserwahl annehmen werde, zeigt er verletzenden Hochmut; wir merken auch schon, daß er auf seine Umgebung, vor allem auf die Rosenbergs nicht trauen darf. Im zweiten Akte trifft den Stolzen die Nachricht, daß durch seine eigene Schuld nicht er, sondern Rudolf von Habsburg, auf den er bisher überlegen herabgesehen hat, während er den Zuschauern schon im ersten Akte sehr geschickt lieb und wert gemacht geworden ist, zum Kaiser gewählt worden sei, wie ein Donnerschlag. Ottokars neues Ehebündnis mit der jungen, leidenschaftlich stolzen Kunigunde von Massovien. erscheint dadurch von vornherein stark gefährdet; zwischen ihr und dem übermütig kecken, von allen moralischen Bedenken freien Zawitsch von Rosenberg entspinnt sich ein meisterhaft geschildertes Liebesspiel, das von seiner Seite teils aus Rache für seine von Ottokar in ihren Ehehoffnungen schmählich getäuschte Schwester Bertha, teils aus wirklicher Liebesleidenschaft eingefädelt wird. Bis hierher ist die Entwicklung durchaus dramatisch und von tadelloser Folgerichtigkeit. Im dritten Akte wird das etwas anders. Trotz aller Kunst ist es dem Dichter nicht gelungen, die geschichtlich gegebene kampflose erste Nachgiebigkeit Ottokars gegen Rudolf aus seinem Charakter heraus vollständig glaublich zu machen. Dagegen ist der ganze sonstige Inhalt des dritten Aktes, namentlich die große Scene zwischen Rudolf und Ottokar, meisterhaft. Der historische Rudolf mag freilich kein so reines Gefühl seiner Kaiserpflichten gehabt haben, wie es ihn Grillparzer in herrlichen Worten aussprechen läßt; aber dieser hatte als Dichter das Recht, sein Wesen so aufzufassen, ganz abgesehen davon, daß er damit nur die Ansichten der damaligen österreichischen Geschichtsschreibung wiedergiebt. Darum scheint mir auch Scherers Vorwurf, Rudolf sei zu sehr providentieller Held, unbegründet. Mag auch bisweilen die richtige Grenzlinie überschritten werden, so daß wir mehr

den Dichter als Rudolf zu hören glauben, jedenfalls mußte dieser Ottokar gegenüber die bessere Sache vertreten. Ein meisterhafter Zug ist es, um wieder zum dritten Akte zurückzukehren, daß, als Ottokar vor Rudolf im verschlossenen Zelte kniet, Zawitsch die Zeltschnüre durchhaut, so daß die Vorhänge fallen, und nun alle Anwesenden das unerhörte Schauspiel sehen. Dadurch ist ein Stachel zu neuer Empörung in des Böhmenkönigs stolzes Herz gesenkt; in das einzige Wort: „Fort!", mit dem der dritte Akt schließt, preßt er das Gefühl der Schmach, das ihn ergreift, zusammen. Freilich, soll das wirken, wie sich's der Dichter dachte, so ist die höchste Kunst des Schauspielers erforderlich. — Es kommt, wie es kommen muß. Ruhelos treibt sich Ottokar umher; sein Stolz ist tödlich verletzt. Er mag nicht hinein in seine Königsburg zu Prag, „die kein Entehrter noch betreten." Auf den Stufen des Ausfallthores vor dieser läßt er sich nieder; das Gefühl ärgster Demütigung entpreßt ihm die ergreifenden Worte:

„Hier will ich sitzen als mein eigner Pförtner
Und Schande wehren ab von meinem Haus."

Und als die Königin erscheint und ihm im Beisein von Zawitsch höhnend ein Spiegelbild der inneren Kleinheit, die er trotz aller stolzen Worte gezeigt hat, vorhält, da erfüllt er zwar zunächst noch die Forderungen, die ein eben ankommender Herold Rudolfs, gestützt auf den Friedensvertrag erhebt; aber ein verhältnismäßig geringer Anlaß genügt ihm, seine Zugeständnisse rückgängig zu machen und den Vertrag zu zerreißen. Der persönliche Groll gegen den alten Merenberg, der sich aus treuer Anhänglichkeit an Margarete zuerst beschwerdeführend ans Reich gewandt hat, wirkt dabei entscheidend mit, und durch den kaum verhüllten Wunsch, den Greis tot zu sehen, ladet er neue Schuld auf sich. Wohl hat er den Krieg wieder begonnen; aber seine alte Kraft ist dahin; er zeigt vielfach eine ihm früher ganz fremde Weichheit. Mit dem Entscheidungskampfe zaudert er, bis Rudolf ein großes Heer beisammen hat, und als er ihn endlich wagen will, da sieht er sich unerwartet vor der Leiche der treulos verlassenen Margarete; er vernimmt, daß sie ihm

bis zuletzt treu geblieben sei; daß nur der Tod sie verhindert habe, beim Kaiser für ihn zu bitten. Das erschüttert ihn aufs tiefste, und als nun auch noch die Schlacht ungünstig verläuft, als selbst die Böhmen mit Unlust fochten, da ergreift ihn überwältigend das Gefühl aller der Schuld, die er aus Herrschsucht und Ehrgeiz auf sich geladen hat. Der Monolog, in dem er dies ausspricht, enthält dichterisch viel Schönes; aber er ist dramatisch an dieser Stelle mindestens zu lang, und manches nimmt sich im Munde selbst des tiefgebeugten und bereuenden Ottokar etwas seltsam aus. Dieser findet seinen Tod durch den jungen Merenberg, der die einstige Geliebte und den Vater an ihm zu rächen hat. Rudolf aber belehnt auf dem Schlachtfelde seinen eigenen Sohn mit Österreich und vollzieht dadurch die Gründung der Habsburgischen Monarchie. In den beiden letzten Akten liegt die Schwäche des Stückes. Ottokar zeigt sich zu klein, als daß wir sein Schicksal mit voller tragischer Wucht empfinden könnten. Die Ansätze zu seiner sittlichen Läuterung treten nicht entschieden und nicht glaublich genug hervor, und der Gedanke daran wird durch die Schlußscene, die ich an sich im Gegensatz zu manchen anderen für einen wirklichen Abschluß als nötig empfinde, wieder in den Hintergrund gedrängt. Auch die Straffheit der Komposition läßt namentlich im fünften Akte zu wünschen übrig; der wiederholte Scenenwechsel mag schwer zu vermeiden gewesen sein; aber er bleibt bedenklich. Die durch den ersten Akt erregten Erwartungen werden nicht voll befriedigt. Aber trotzdem heißt es in einer ausführlichen Besprechung von Hormayrs in seinem „Archiv" (1825) mit Recht: „Wir kennen kein Werk der deutschen dramatischen Litteratur des letzten Jahrzehnts, das dieses entschieden überträfe." Wir wissen durch Grillparzer selbst, daß ihm bei der Gestalt Ottokars zugleich Napoleon vorschwebte. Aber man darf dabei an nicht viel mehr als den allgemeinen Grundgedanken „Sturz der Größe durch eigenen Übermut" denken; im übrigen haben beide hauptsächlich das polternde Wesen des Emporkömmlings gemeinsam, und außerdem erinnert die Verstoßung Margaretens an die Josephinens. Indes die Charaktere dieser beiden Frauen zeigen

keine irgendwie hervortretenden Ähnlichkeiten, und der Einfall von R. Mahrenholtz, Kunigunde sei „ein grelles Porträtbild Marie Luisens“, ist gesucht und geschmacklos. — Die Parallele zwischen Ottokar und Napoleon auszuspinnen, davor muß uns vor allem das großartige Gedicht (I, 107) warnen, das Grillparzer unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode des gewaltigen Korsen schrieb, wenn es auch erst 1851 veröffentlicht wurde. Denn hier tritt uns eine viel höhere Schätzung desselben entgegen. Wohl sieht er in ihm eine Geißel Gottes, wohl bekennt er: „. . . dich lieben kann ich nicht“, aber am Schlusse faßt er sein Urteil in die Worte zusammen:

„Er war zu groß, weil seine Welt zu klein.“

Zu manchen interessanten Vergleichen mit dem Ottokardrama regt das sehr frisch geschriebene epische Gedicht „Rudolf und Ottokar“ (V, 155) an. Obwohl es nicht über vier kurze Gesänge hinausgelangt ist, zeigt sich doch schon in diesen, wie klar Grillparzer der Unterschied der erzählenden und der dramatischen Dichtung war.

„Der Dichter auf der Höhe der Schaffenskraft“ hatte ich dieses Kapitel überschrieben. Wem dies durch das „Vließ“ und den „Ottokar“ noch nicht genügend begründet erscheint, den verweise ich noch auf den elften Band der vierten Gesamtausgabe. Die zahlreichen dort zunächst mitgeteilten dramatischen „Pläne und Fragmente“ stammen mit Ausnahme des „Samson“ (1829) sämtlich aus den Jahren 1819—1822; nur bei den „Letzten Königen von Juda“ steht das nicht fest. Da finden wir denn, daß der Dichter damals nicht weniger als sieben Stücke allein aus der römischen Geschichte plante; sechs davon sollten in dem großen Cyklus „Die letzten Römer“, für den er auch das herrliche Spartacusfragment in veränderter Gestalt auszuführen gedachte, vereinigt werden. Am ernstlichsten beschäftigte ihn von diesen sechs Dramen das erste „Marius und Sulla.“ Die ziemlich umfangreichen Aufzeichnungen geben einen interessanten Beleg für seine Art den Stoff zu sammeln; vor allem aber zeigen sie, wie klar und echt dramatisch ihm der scharfe Gegensatz in den Charakteren der beiden Helden vor

Augen stand. Die griechisch-orientalische Geschichte ist durch einen „Pausanias“, einen „Krösus“ und „Die Glücklichen“ (Amasis und Polykrates) vertreten. Außer den zwei schon erwähnten Dramen aus der Geschichte Israels war noch ein Christus-Drama „Die Nazaräer“ beabsichtigt. Aus der österreichischen Geschichte plante er einen „Friedrich den Streitbaren“ und einen „Kaiser Albrecht“, aus der italienischen, wie viele andere Dramatiker, einen „Marino Falieri“. Soweit sich urteilen läßt, wären namentlich „Die letzten Könige von Juda“ (Herodes und Mariamne), worin er sich, wie auch sonst mehrfach, mit Hebbel berührt, und „Krösus“ vortreffliche Tragödien geworden. In dem letzten Drama sollte wieder die Hinfälligkeit der irdischen Größe das Thema sein und Krösus sollte nach seinem Sturze und dem Verluste seines hoffnungsvollsten Sohnes in der Liebe zu einem anderen, der — früher stumm — durch die Erregung über des Vaters tragisches Geschick die Sprache wieder bekommen sollte, innere Befriedigung finden. Übrigens hat der Dichter aus diesen Entwürfen gar manchen charakteristischen Zug, der ihm besonders anschaulich vor Augen getreten war, in den später ausgeführten Dramen sehr geschickt verwendet. Sind schon die „Pläne und Fragmente“ sehr reichhaltig, so führen uns die sich anschließenden längeren und kürzeren Notizen, die unter der Bezeichnung „Stoffe und Charaktere“ zusammengefaßt sind, geradezu durch alle Zeiten und Völker. Die griechischen und römischen Schriftsteller, die Bibel, die mittelalterliche und neuere Geschichte, italienische Novellensammlungen und Saxo Grammaticus geben dem Dichter in gleicher Weise Anregung. Neben zahlreichen Tragödienstoffen zeichnet er sich auch eine ganze Reihe von Lustspieltiteln auf; auch eine litterarisch-satirische Komödie will er schreiben. Verschiedene dieser Aufzeichnungen werfen ein charakteristisches Licht auf die Art, wie er scheinbar unwichtige Beobachtungen aus dem täglichen Leben dramatisch zu verwerten weiß;[17]) kurz sie sind für jeden, der sich näher mit Grillparzers dramatischer Eigenart und Schaffensweise vertraut machen will, sehr wichtig.

VI.

Kathi Fröhlich. Persönliche Verhältnisse. Die Reise nach Deutschland.

Wohl ist der „Ottokar“ unseres Dichters objektivstes Stück; aber doch macht sich nicht nur seine persönliche warme Vaterlandsliebe in einzelnen Zügen wie im ganzen Tone geltend; er hat sogar hier, was er sonst nie thut, deutlich Dinge aus seinem Privatleben hineinverwebt, selbstverständlich in echt dichterischer Weise. Bei dem „Badhaus“, in dem er Ottokar im Gefühle seiner Schmach mehrere Tage verborgen weilen läßt, dachte er, wie schon die Ortsnamen zeigen, an dasjenige, in welchem er im Sommer 1813 wochenlang einsam krank lag. Das konnten nun freilich damals nur seine näheren Freunde wissen. Aber anders steht es mit der kleinen reizenden Scene im dritten Akte, in der unter der Volksmenge, die sich herandrängt, Kaiser Rudolf zu sehen, auch „Katharina Fröhlich, Bürgerskind aus Wien“, erwähnt wird und der leutselige Fürst zu ihr die Worte spricht:

„Ei was ist sie hübsch!
Wie fromm sie aus den braunen Augen blickt
Und schelmisch doch. Zierst du dich auch schon, Kröte?“ [18])

Ein Mann, der für gewöhnlich sein Innenleben so sorgfältig vor den Blicken der Menge verbarg und selbst den Freunden nur selten Einblick darein gewährte, konnte diese Zeilen nur in einer Zeit ungetrübten Glückes in ein Drama einfügen. In der That ist die erste Zeit seines Liebesverhältnisses mit Kathi Fröhlich die einzige, in der er sich des süßen Glückes einer tiefen und doch reinen Liebe, frei von Selbstquälerei erfreute. Die vier Schwestern Fröhlich, von denen eine schon damals verheiratet war, gehörten einer ursprünglich wohlhabenden Familie an, deren Verhältnisse aber zurückgegangen waren. Künstlerisch begabt, wie sie waren, hatten sie sich mutig auf eigene Füße gestellt. Die verheiratete, Betty Bogner, war eine geschätzte Blumenmalerin; von den drei anderen waren zwei als Sängerinnen und Klavierlehrerinnen thätig; die jüngste Kathi

dachte damals daran, sich fürs Schauspiel auszubilden. Grillparzer hatte die Schwestern schon früher einmal gesehen; wirklich kennen lernte er die damals zwanzigjährige Kathi erst gegen Ende des Winters 1820/21 bei einer musikalischen Unterhaltung, in der auch ihre Schwestern sangen. „Es war als hätte niemand Augen als sie und als wäre sie selbst nur da in ihren Augen", schreibt er damals seinem Jugendfreunde Altmüller, „so blitzten die dunkelbraunen Bälle, scharffassend, leichtbeweglich, alles bemerkend."[19]) Und obschon er betont, daß ihr natürlich-ungebundenes, wenngleich von aller Unbescheidenheit fernes Wesen ihm damals nach seiner Art nicht eigentlich gefallen konnte, so muß doch Kathi, vielleicht ihm selbst unbewußt, sogleich tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben. Schon vom 6. März 1821 stammt das einfach-schöne Albumblatt (II, 48), worin er ihr — ganz übereinstimmend mit der Art, wie er in seinen Dramen das Entstehen der Liebe schildert — zuruft:

„In flüchtigen Sekunden
Trifft das Geschick;
Was Jahre nicht gefunden,
Giebt im Moment das Glück."

Hatte er ihr schon damals, wie man annehmen möchte, seine Liebe gestanden, so müßte das sinnige Gedicht „Als sie zuhörend am Klaviere saß" (I, 40), das von Rizy ganz allgemein in den März 1821 setzt, in die ersten Tage dieses Monats fallen. Denn er schildert hier, wie er begeistert von dem seelenvollen Entzücken, mit dem sie dem Spiele des Künstlers — es war Franz Schubert — lauscht, auf sie zueilen und ihr seine Liebe gestehen will; wie sie ihm aber, seine Absicht nicht ahnend, zart zu verstehen giebt, daß sie jetzt nicht herausgerissen werden möchte aus ihrem Schweben in der Musik. Offenbar aus einer späteren Zeit desselben Jahres stammt das anmutig-heitere Lied „Allgegenwart" (I, 42), das den Zauber ihrer ihn überall verfolgenden Augen schildert. Aber das schöne Gefühl einer ihrer selbst und ihres Gegenstandes gewissen Liebe blieb bei des Dichters unglückselig-hypochondrischer Art nicht lange ungetrübt. — Schon in dem schwermütigen Gedichte „Gedanken am Fenster"



Kathi Fröhlich.

(Sommer 1822; I, 45) macht er sich beim Grollen des Donners und beim Zucken der Blitze bittere Vorwürfe, daß er die Geliebte gekränkt hat. Und schlimmer ist, daß geradezu Zweifel in ihm auftauchen — die er wieder Altmüller anvertraut — ob er sie ernstlich liebe, ja ob er überhaupt einer rückhaltlosen Hingabe an ein anderes Wesen fähig sei. Wie er einmal in seiner Selbstbiographie meint, „Künstler sind gewohnt, die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imagination als der tiefen Empfindung", so behauptet er schon jetzt, er liebe in der Geliebten nur das Bild, das er sich von ihr gemacht habe. Bemerke er dann auch nur die kleinste Abweichung davon, so fühle er sich um so heftiger zurückgestoßen. In dem düsteren Gedicht „Incubus" (I, 46), das ebenfalls 1822 entstand, fühlt er sich von einem unheimlichen Geiste, „Unfried" genannt, beherrscht. Dieser findet ihm auch Tadel an der Geliebten, die jedem anderen tadellos erscheint. Freilich diese finsteren Anwandlungen gingen vorüber, und im Herbst 1823 schien das Liebesverhältnis durch eine Ehe den naturgemäßen Abschluß finden zu sollen; es war sogar schon eine Wohnung gemietet. Aber die Sache zerschlug sich zunächst, wie Laube meint, infolge eines Streites zwischen den Brautleuten und wohl nicht allzulange darauf kam es zu einer Scene, die dem Dichter den Eindruck erweckte, daß einem ehelichen Zusammenleben mit Kathi, wie die beiden Charaktere nun einmal waren, die Bürgschaft des Glückes fehlen würde. Daß es so kam, daran trugen, soviel wir sehen können, beide Teile Schuld. Kathi war von einer Galerie des Burgtheaters aus Zeugin eines freundschaftlichen Zusammentreffens zwischen Grillparzer und Charlotte von Paumgarten geworden; sie wußte sicherlich, in welchem vertrauten Verhältnis die beiden früher gestanden hatten, und bei ihrer heftigen Natur ließ sie sich in begreiflicher Eifersucht zu leidenschaftlichen Ausbrüchen hinreißen, die Laube nach Berichten ihrer Schwester „geradezu ungeheuerlich" nennt. Daraufhin glaubte der Dichter, der übrigens selbst sehr zur Eifersucht neigte — er gesteht dies schon in einer Tagebuch-

aufzeichnung von 1808 und hat z. B. Kathis Ausbildung für Schauspiel hintertrieben — auf die Ehe mit ihr verzichten zu müssen. Wer indes seine Art kennt, wer namentlich seine Tagebuchnotizen gelesen hat, der wird sich sagen müssen, daß es wahrscheinlich ohne diesen Anlaß auch nicht anders gekommen wäre. Ich möchte nicht mit der Bestimmtheit wie Laube den Ausspruch wagen, ein Naturell wie das Grillparzers sei für die Ehe nicht bestimmt; aber jedenfalls muß man sehr zweifeln, ob er in einer solchen glücklich geworden wäre und Kathi glücklich gemacht hätte. „Für den Wert des Menschen (Weibes)", heißt es in seinem Tagebuche, „ist die Güte des Charakters allerdings das Höchste; aber für das Zusammenleben, namentlich das nähere und nächste ist Humor und Temperament beinahe noch wichtiger." Diese Worte bezeichnen sehr gut den Punkt, an dem das eheliche Glück Grillparzers und Kathis nur zu leicht hätte scheitern können. Das fühlt man recht deutlich, wenn man die tiefschmerzlichen Worte liest, die der Dichter noch am 19. Dezember 1831 in sein Tagebuch schreibt: „Das Mädchen ist durch Liebe und Achtung lenksam bis zur Willenlosigkeit und gleich darauf wieder die größte Rechthaberin von der Welt. . . Warum mußte dieses Wesen in meine Hände geraten oder je darauf verfallen, sich gleich auf gleich mir gegenüberzustellen?" Und ähnliche Bedenken erweckt ein anderes Selbsterkenntnis: „Ich hätte müssen allein sein können in einer Ehe, indem ich vergessen hätte, daß meine Frau ein Anderes sei." Damit ist auch seine bekannte humoristisch-wehmütige Antwort auf die Frage, warum er sich nicht verheirate: „I trau mi halt nit", sehr gut vereinbar. Zart und echt dichterisch spricht er denselben Gedanken schon in dem anmutigen, wahrscheinlich mehrere Jahre vor dem Bekanntwerden mit Kathi entstandenen Liede „Begegnung" (I, 10) aus. Eine lieblich-unschuldige Mädchengestalt erweckt in ihm die wärmste Liebe; aber er wagt ihr keine Worte zu leihen:

„Der leichte Kahn, wie schön trägt er die Eine!
Spräng' noch ein Zweites zu — Wer weiß? wer weiß?"

Der tiefste Grund, der keine Ehe zwischen ihm und Kathi zu-

stande kommen ließ, lag darin, daß sie beide zu selbständige, zu ganze Naturen waren. Grillparzer hat ihn, von allen Menschlichkeiten, die natürlich auch mit unterliefen, absehend, mit dichterischer Verklärung, die aber gerade die höhere Wahrheit giebt, ausgesprochen in seiner poetischen Beichte „Jugenderinnerungen im Grünen" (1824 oder 1825; I, 70). — Laube wirft die Frage auf, ob Kathi, auch wenn sie des Dichters Naturell gekannt hätte, ihm entgegengekommen sein würde. „Am Ende doch", antwortet er mit Recht, „Liebe ist ja unwiderstehlich und traut sich alles zu, auch die Änderung eines Mannes." Auch hat sie ihn immer geliebt,[20]) bis dies Gefühl nach Jahren in die wärmste Freundschaft überging. Als er nach jener leidenschaftlichen Scene sie zunächst verlassen hatte, verfiel sie in eine schwere Krankheit, und selbst nach ihrer endlichen Genesung fürchteten die Schwestern, die gänzliche Trennung von Grillparzer könne ihr Tod sein. Auf ihre Bitten entschloß sich der Dichter — nach meinem Gefühl mit Recht[21]) — den zunächst für ihn äußerst peinlichen freundschaftlichen Verkehr im Hause Fröhlich wiederaufzunehmen. Die Schwestern mochten noch immer an die Möglichkeit einer Ehe glauben; er hatte wohl jeden Gedanken daran aufgegeben. Er gesteht sich in seinem Tagebuche nach einem bei Fröhlichs verlebten Mittag: „Die Empfindung ist erloschen; ich möchte sie gar zu gern wieder anfachen; aber es geht nicht." Er quält sich sogar mit dem Gedanken: „Am Ende war es doch mein grillig beobachteter Vorsatz, das Mädchen nicht zu genießen, was mich in diesen kläglichen Zustand versetzt hat." Er redet sich ein, daß kein eigentlich tugendhafter Entschluß, sondern ein vielleicht bloß ästhetisches, rein künstlerisches Wohlgefallen an des Mädchens Reinheit ihn davon zurückgehalten habe. In Wahrheit war es sicherlich eine untrennbare Verbindung ästhetischer und moralischer Motive, die ihn so handeln ließ. Das spreche ich um so zuversichtlicher aus, da er mit seiner unbedingten Wahrheitsliebe von sich sagen darf: „Ich habe nie eine Neigung betrogen, die ich hervorgerufen hatte." Jene selbstquälerischen Worte über sein Verhältnis zu Kathi werden um so erklärlicher, wenn man

bedenkt, daß das Gefühl, in dem Verhältnis mit Frau von Paumgarten sich nicht rein erhalten zu haben, ihn noch bedrücken mochte.

Wir wissen jetzt, mit wie großem Recht er in seiner Selbstbiographie sagen konnte, daß auch „in Verwirrung gekommene Herzensangelegenheiten" ihn 1826 trieben, durch eine Reise Befreiung von innerem Druck zu suchen. Ehe wir uns zu den andern Umständen wenden, die in gleicher Richtung wirkten, ist noch kurz jenes eigentümlichen Vorfalls zu gedenken über den er unter der Überschrift: „Ein Erlebnis" in seinem Tagebuche vom 5. Mai 1822 ausführlich berichtet hat (XV, 283—288). Am Tage vorher hatte er aus dem Munde der Frau v. Piquot, in deren Hause er früher — bis ins Jahr 1821 hinein — freundschaftlich verkehrt hatte, völlig unvorbereitet erfahren, daß ihre im März verstorbene Tochter Marie ihn aufs leidenschaftlichste geliebt, ja daß diese Liebe und das Bewußtsein, sie werde nicht erwidert, ihren Tod verursacht oder mindestens beschleunigt habe; er hatte weiter vernommen, daß sie in ihrem letzten Willen die rührende Bitte ausgesprochen habe, die Eltern möchten den Dichter ins Haus nehmen und ganz für ihn sorgen. Er behauptet, daß er bei diesen tief ergreifenden Mitteilungen innerlich kalt geblieben sei — auch von der Todesnachricht will er seinerzeit nur momentan tief erschüttert gewesen sein. Aber ich zweifle nicht, daß bei dieser Schilderung seines Seelenzustandes wieder Selbstquälerei mitgewirkt hat. Weil er nicht so erschüttert war, wie er es nach seiner Meinung hätte sein müssen, erschien ihm das menschliche Mitgefühl, das er sicherlich empfand, als unnatürliche Gefühllosigkeit.

Jetzt haben wir noch einen Blick auf Grillparzers sonstige persönliche Erlebnisse von 1821 bis Anfang 1826, vor allem auf seine amtliche und gesellige Stellung in dieser Zeit, zu thun. Als er, wie wir erwähnten, im Spätsommer 1821 als Konzeptspraktikant ins Finanzministerium übertrat, wurde zunächst Baron Pillersdorff sein unmittelbarer Vorgesetzter. Die hohe Anerkennung, mit der der Dichter von dem Geschäftsgenie und dem Charakter dieses Mannes spricht, ehrt ihn umsomehr, wenn

man bedenkt, daß die Rolle, die Pillersdorff 1848 spielte, ihm höchst unsympathisch war und daß dieser ihn, nachdem er, wie Grillparzer selbst sagt, fruchtlos versucht hatte, ihn in die höheren Geschäfte einzuweihen, mit Achtung, aber mit Gleichgültigkeit behandelte. — Im Jahre 1823 nahm ihn Graf Stadion in sein persönliches Bureau. Als Sekretär des Ministers hatte er vor allem die Aufgabe, ihn während der Sommermonate auf seine mährischen Güter zu begleiten. Stadion behandelte ihn mit Auszeichnung und zog ihn durchaus in seinen Gesellschaftskreis. Der Dichter aber, so heiter und anregend er auch unter Umständen im geselligen Verkehr sein konnte, fühlte sich hier in seiner eigentümlichen Scheu nur bedrückt. In dem Wunsche, aus der ihm unbequemen Situation herauszukommen, verzichtete er schon im nächsten Jahre unter dem Vorwand eines Unwohlseins auf die vielbegehrte Ehre, den Minister zu begleiten, und gab so die beste Gelegenheit amtlich weiter zu kommen aus der Hand. Stadions noch in demselben Jahre erfolgender Tod verschlechterte seine Aussichten noch mehr. Die Censurverdrießlichkeiten wegen des „Ottokar", der verhältnismäßig geringe Beifall, den das Stück gerade bei seinen nächsten Freunden fand, und das mangelhafte Verständnis für seine hohen Ziele, auf das er fast allgemein stieß, trugen weiter dazu bei, ihn in tiefen Mißmut und in neue Zweifel an seiner dichterischen Leistungsfähigkeit zu stürzen, es war ihm zu Mute, als ob er nie wieder etwas schreiben würde; aus mehreren Familien, in denen er bis dahin freundschaftlich verkehrt hatte, zog er sich verstimmt zurück. Sogar das Gedicht „Vision", das er im März 1826, nach der Genesung des Kaisers Franz von schwerer Krankheit schrieb, brachte ihm trotz seiner für unser Empfinden eher zu großen Loyalität wieder mancherlei Verdächtigungen; eine wohl übermütig lustige, aber jedenfalls durchaus harmlose Gesellschaft, „Die Ludlamshöhle", in die er sich, hauptsächlich um sich zu zerstreuen, hatte aufnehmen lassen, wurde polizeilich aufgehoben und er selbst im Anschluß daran lächerlichen Schikanen unterworfen; seine amtliche Thätigkeit war gleichfalls viel unangenehmer geworden:

er empfand seine ganze Lage als unerträglich; ihn ergriff geradezu Lebensüberdruß; er beschloß zu versuchen, ob ein Ortswechsel, eine Reise nach Deutschland ihm Erleichterung bringen werde. Er hatte noch 1822 unter dem frischen Eindruck einer vergeblichen Bewerbung um die Bibliothekarstellung an der kaiserlichen Privatbibliothek in sein Tagebuch geschrieben: „Hier Landes scheint kein Platz für mich zu sein, und doch wollte ich lieber alles thun und leiden, als es verlassen; mich widert das übrige Deutschland in seiner gegenwärtigen kraftlosen Überspannung unaussprechlich an und Östreich oder vielmehr dessen Bewohner sind mir so unendlich wert!" Jetzt dachte er daran, sich in diesem Deutschland eine neue Heimat zu suchen.

Wir haben über diese Reise sein Tagebuch, das aber leider nur über ihren ersten Teil berichtet, und die ziemlich ausführlichen Mitteilungen in der Selbstbiographie. Hier kann es in der Hauptsache nur darauf ankommen, die Streiflichter, die aus diesen Aufzeichnungen auf seine menschlich-dichterische Eigenart fallen, zu verfolgen. Die nicht seltenen Äußerungen des Unmuts über Nebendinge sind natürlich subjektiv wahr; aber sie erschließen uns nicht sein eigentliches Wesen. Im Reisetagebuch herrscht bis in die ersten Tage des Berliner Aufenthalts noch der Ton tiefer Verstimmung vor; diese hat wohl auch sein bitteres Urteil über die Art der Sachsen, besonders der Dresdener, mehr als billig beeinflußt. Nur das altertümliche Prag und die Dresdener Gemäldegalerie erwärmen und begeistern ihn in jener ersten Zeit der Reise. Mehrfach kommt ihm der Gedanke umzukehren; noch am ersten Tage seiner Anwesenheit in Berlin schreibt er die Worte nieder: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod; ich fühle mich erlöschen von innen heraus."

Aber das wird bald anders. Berlin und die Menschen daselbst gefallen ihm immer besser; mit deutlichem Seitenblick auf wienerisch-östreichische Verhältnisse rühmt er den „Anstrich von Großartigkeit, Geistigkeit und Liberalität", den hier alles habe. Er wird überall sehr zuvorkommend aufgenommen; ein Gespräch mit Rahel Varnhagen begeistert ihn geradezu;

selbst Hegel findet er, ganz gegen seine Erwartung, durchaus verständig und angenehm. Auch lag es nur an ihm, wenn er in keine Beziehungen zum Minister Stägemann und zu dem Leiter der Kgl. Theater, dem Fürsten Wittgenstein, trat. Schon in dieser Unterlassung liegt ein deutlicher Beweis, daß der Gedanke, Wien zu verlassen, ihn keineswegs ernstlich beschäftigte. Daß er durch Weißenfels durchfuhr, ohne Müllner zu besuchen, ist ihm nicht zu verdenken. — Am 29. September kam er nach Weimar, dem Ziel seiner Reise; denn diese war für ihn eine Art Pilgerfahrt zu Goethe. Wohl läßt er uns keinen Zweifel, daß und warum er keineswegs ein blinder Verehrer Goethes war: die Kühle seiner letzten Schöpfungen und sein damaliger Quietismus konnten unmöglich seinen Beifall haben. Aber trotzdem war ihm Goethe „einer der größten Dichter aller Zeiten und der Vater unsrer Poesie“. Der Abschnitt über seine persönlichen Beziehungen zu ihm gehört zu dem Bezeichnendsten, was wir überhaupt von Grillparzer haben. Die steife Haltung Goethes beim ersten Besuch, deren wahren Grund er erst später erfuhr, seine echt menschliche Liebenswürdigkeit am nächsten Tage, Grillparzers tiefe Ergriffenheit von der Größe seiner Persönlichkeit, sein Ausbrechen in Thränen, Goethes zarte Versuche dies möglichst zu verbergen: das alles ist in unübertrefflicher Weise geschildert. „Grillparzer ist mir nie so liebenswürdig und so verehrungswürdig zugleich erschienen, wie in diesem Augenblick knabenhaft vorbrechender Gefühle“, sagt Scherer mit Recht. Goethe kam unserm Dichter, wie er an Kathi schreibt, „halb wie ein Vater und halb wie ein König“ vor, und doch benutzte dieser die ihm in liebenswürdigster Weise gebotene Gelegenheit, einen Abend allein bei ihm zu verbringen, nicht. Scheu vor Goethes überragender Größe und die selbstquälerische Einbildung, sein eignes poetisches Talent sei versiegt, im ganzen Bereich seines Wissens sei nichts, was würdig wäre, Goethe gegenüber vorgebracht zu werden, und daneben das Gefühl eines andern, aber ihm berechtigt scheinenden künstlerischen Standpunkts, den er Goethe gegenüber weder verschweigen, noch verteidigen mochte, wirkte bei dieser bedauerlichen Unter-

lassung zusammen. Wenn Grillparzer meint, Goethe sei infolgedessen beim Abschied „freundlich aber abgekühlt“ gewesen, so mag dies Urteil mindestens zum Teil auf Einbildung beruhen. Wenigstens schreibt dieser über des Dichters Persönlichkeit an Zelter durchaus wohlwollend. Namentlich die Sorge, an seiner künstlerischen Unabhängigkeit Einbuße zu erleiden, hielt Grillparzer leider auch ab, in Briefwechsel mit Goethe zu treten, was ihm dieser gleichfalls nahe gelegt hatte, und auch die Absicht, ihm eins seiner Dramen zu widmen, führte er nicht aus, zumal da ihm das nächste Stück, „Ein treuer Diener seines Herrn“, wohl mit Recht dazu nicht besonders geeignet schien. So setzte sich denn die so schön angeknüpfte Verbindung mit Goethe durch Grillparzers eigne Schuld gar nicht fort. — Der letzte Teil seiner Reise bietet nichts besonders Bemerkenswertes. So wenig er das von ihr gehabt hatte, was sie ihm hätte bieten können, wenn er eben nicht Grillparzer gewesen wäre, so hatte er doch immerhin auf ihr, wie er Kathi bekennt, „unendlich viel Liebe und Freundschaft gefunden“; sie hatte, wie er sich ausdrückt, seinem Stumpfsinn ein Ende gemacht.

VII.

Neue Schaffenslust: „Ein treuer Diener seines Herrn.“ Grillparzer als Lyriker.

Der Dichter fühlte jetzt wieder Mut zu neuen dramatischen Schöpfungen. Wie wir wissen, hatte er sich die verschiedensten Stoffe aufgezeichnet. Jetzt nahm er sich vor, jedes Jahr ein Stück zu schreiben und dem hypochondrischen Grübeln für immer den Abschied zu geben. Das Drama, das er zunächst vollendete, hatte ihn schon vor der Reise eingehend beschäftigt; er hatte es nicht nur innerlich durchgearbeitet, sondern teilweise schon niedergeschrieben. Bis auf Otto von Meran — freilich die komplizierteste Gestalt des Stückes —

standen ihm alle Charaktere hinreichend fest. Wesentlich seine innere Mutlosigkeit mag damals einer Vollendung im Wege gestanden haben. Jetzt wurde es in raschem Zuge zu Ende geführt. Zunächst hatte ihn der äußere Umstand, daß er ein Stück zur ungarischen Königskrönung der damaligen Kaiserin schreiben sollte, nach einem Stoffe aus der ungarischen Geschichte suchen lassen. Der Bankbanus-Stoff, auf den er dabei geriet, war für jenen Zweck nicht geeignet; aber er interessierte ihn und nahm unter seinen Händen ganz die Art seines Geistes an. Während Bankban bei dem ungarischen Dramatiker Katona, dessen Stück (1816) Grillparzer wohl gar nicht kannte, eine viel kräftigere Natur ist — indem er die Königin durchbohrt, rächt er selbst die Ehre seines Weibes — wird er bei Grillparzer zu einem Märtyrer des Pflichtgefühls und der Vasallentreue und bewährt diese Tugenden nicht in jener stolzen und erhabenen Art, die uns mit staunender Bewunderung erfüllt, sondern in einer kleinlich-engherzigen Weise, die ihm geradezu zur tragischen Schuld wird. Indes verliert diese Kleinlichkeit schon durch den in unübertrefflich feiner Weise dem Charakter beigemengten humoristischen Zug viel von ihrer ästhetischen Anstößigkeit. Außerdem fehlt dem Bankban nicht eine gewisse rührende Größe, die sich namentlich im fünften Akt in der ergreifendsten Weise ausspricht. Gerade an diesem Charakter hat Grillparzer seine namentlich von Volkelt scharf hervorgehobene Kunst, scheinbar entgegengesetzte Züge zu einer lebensvollen Einheitlichkeit zu verschmelzen, glänzend bewährt.

König Andreas von Ungarn (im Anfang des 13. Jahrhunderts) unternimmt eine Fahrt außer Landes und bestellt für die Zeit seiner Abwesenheit seine Gemahlin Gertrud zur Reichsverweserin. Für Fälle aber, wo das Eingreifen eines Mannes erforderlich scheint, stellt er ihr gegen ihren leidenschaftlich ausgesprochenen Wunsch nicht ihren unbändig-kecken, jeder männlichen Reife entbehrenden Bruder Otto von Meran, sondern seinen bewährtesten Diener Bankban zur Seite. Dieser hat seine Stellung mit Widerstreben übernommen; aber wo sein König befiehlt, darf er sich nicht weigern. Er übt seine schwere

Pflicht in vollster Selbstvergessenheit, im Sinn strengster Gerechtigkeit, aber nicht von höheren Gesichtspunkten aus, sondern in einer kleinlich-pedantischen Weise. Er übt sie unbekümmert nicht nur um das Gespött der Höflinge, sondern auch um die Gefahr, der er dadurch seine junge Gemahlin Erny aussetzt. Diese blickt zu Bankban, der sich schon stark dem Greisenalter nähert, mit jener Ehrfurcht empor, die der Liebe nahe kommt, aber eben doch nicht eigentliche Liebe ist. Prinz Otto, gewohnt sich keinen Wunsch zu versagen, und noch dazu in der Hoffnung auf Anteil an der Regierung getäuscht, naht sich ihr in keckster Weise. Die Art, in der sich der Dichter selbst in einem zur Information Ludwig Löwes, des ersten Darstellers der Rolle, bestimmten Briefe über diesen Charakter ausgesprochen hat, giebt einen geradezu glänzenden Beweis von seiner Kunst, einen dramatischen Charakter zu analysieren. Da der Brief leicht zugänglich ist,[22]) darf ich mich damit begnügen, einige Stellen gelegentlich zu verwerten. Otto fühlt für Erny zunächst keine ernste Leidenschaft, sieht in ihr kaum mehr als ein vorübergehendes Spielzeug seiner Launen. Doch daß er an ihr Spuren einer aufkeimenden Neigung zu bemerken glaubt, reizt ihn, und als sie ihn dann aufs entschiedenste zurückweist, ihm schließlich den Ausdruck ihres Hasses und Abscheus ins Gesicht schleudert, da bäumt sich in ihm ein aus Liebesleidenschaft, Trotz und Rachegefühl gemischtes Gefühl auf; er kommt in einen Zustand, der halb psychische, auch auf den Körper zurückwirkende Krankheit, halb Verstellung ist und bringt so die mit blinder Liebe an ihm hängende Königin dazu, ihm Gelegenheit zu einer Zusammenkunft mit Erny, die sich von jener berufen wähnt, zu verschaffen. Erny hat bisher vergeblich bei ihrem Gemahl Schutz vor den Gefahren gesucht, die sie für ihr Herz heraufziehen fühlt; er denkt auch hier allein an seine Pflicht gegen den König und das Reich. Als sie sich plötzlich allein dem Prinzen und dessen hoch aufflammender Leidenschaft gegenüber sieht, läßt sie sich einen Augenblick durch seine den edleren Gefühlen seines Innern entstammenden Worte irreführen; als sie aber seine Absicht durchschaut, da giebt sie ihrer

Verachtung von neuem den stärksten Ausdruck. Nun ist er zum Äußersten entschlossen: er will sie mit Gewalt entführen lassen; sie aber durchbohrt sich mit einem Dolch, der auf dem Tische liegt. Die Königin kommt dazu, als es zu spät ist. Gleich darauf dringen im Aufruhr die Verwandten Ernys ein. Um ihren Bruder zu retten, nimmt die Königin die Schuld an der That auf sich. Jetzt versuchen die Verwandten Bankban auf ihre Seite zu ziehen, und da er sich noch immer durch sein Versprechen, die Ruhe im Lande zu erhalten, gebunden fühlt, beginnen sie allein zu handeln. Nun beschließt er, die Königin und ihren Sohn durch einen geheimen Gang aus dem schon umlagerten Schloß zu retten. Jene aber besteht darauf, daß auch ihr Bruder, und zwar dieser zuerst, in Sicherheit gebracht werden müsse. Nach einem deutlich bemerkbaren inneren Kampf gesteht er auch dies zu. Unser Gefühl aber sagt uns, daß er sich schon den Entschluß zur Rettung der Königin hätte abringen müssen, während er diese als zweifellose Pflicht gegen den König empfindet. Hier liegt die schwache Stelle des Stückes; hier knüpft auch der Vorwurf der Servilität, den man so vielfach gegen dasselbe erhoben hat, mit dem größten Scheine des Rechtes an. Aber man übersieht dabei zunächst die ergreifende Mahnung Bankbans an Fürstenpflicht, mit der das Stück schließt, und man vergißt weiter, daß Grillparzer überhaupt keinerlei politischen Standpunkt vertreten wollte, daß er auch hier nur Dichter ist. Er versuchte einen Charakter, der in unbedingter Hingebung an seinen König, in buchstäblichstem Festhalten an das diesem verpfändete Wort aufgeht, bis in die äußersten Konsequenzen zu verfolgen, und ist dabei einen Schritt über das künstlerisch Schöne und menschlich Glaubwürdige hinausgegangen. Dagegen ist wieder die Art, wie Ottos mit „Fieberanfällen von Schmerz und Reue“ untermischte geistige Dumpfheit vorgeführt wird, ein wahres Meisterstück. — Kaum ist er mit dem kleinen Königssohne in dem rettenden Gange verschwunden, da brechen die Verfolger herein und statt seiner stirbt die Königin, die eben auch in diesen Gang geflüchtet ist, durch einen nachgeschleu-

derten Dolch. — Der Anfang des fünften Akts ist wieder von höchster psychologischer Wahrheit. In Bankbans Brust kämpft der Wunsch, den Erben des Reichs in Sicherheit zu bringen, einen wütenden Kampf mit dem Haß gegen den Mann, der sein Lebensglück vernichtet hat. Von tiefster Erschöpfung ergriffen, muß er Otto, den jetzt völlige Zerknirschung erfaßt hat, endlich die Rettung des Kindes anvertrauen, und die Art, wie dieser sich dabei benimmt, mildert — ganz in Grillparzers Art, aber auch wahrhaft menschlich und poetisch — in etwas seine schwere Schuld. Er thut sein äußerstes, das Kind den Verfolgern zu entziehen; er ahnt ja nicht, daß die, die es ihm zuletzt entreißen, Abgesandte des eben zurückgekehrten Königs sind. Dieser aber verzeiht allen Empörern, und als ihm sein Sohn unverletzt gebracht wird, da straft er seinerseits auch Otto nur mit Verbannung. Doch weist er ihn an Bankban, damit er aus dessen Munde sein Schicksal vernehme. Dieser aber spricht die tief ergreifenden Worte:

„Du guter Mörder gieb mir deine Hand!
Und doch — war sie es nicht, die meiner Erny —
Fort, Mörder, fort! und laß mich dich nicht schaun!"

Alle Ehren aber, die ihm der König zugedacht hat, weist er zurück. Sein einziger Wunsch ist, auf dem Schloß seiner Väter des Todes zu harren, der ihn wieder mit Erny vereinigen wird.

Der „Treue Diener" gehört zu den merkwürdigsten Charaktertragödien der gesamten Litteratur. Die Charaktere sind, z. T. wohl unter dem Einfluß Lopes, dessen ernstliches Studium der Dichter damals begonnen hatte, feiner und vor allem realistischer durchgeführt, als je vorher. Auch die Geschlossenheit des Baues verdient die höchste Anerkennung. Aber ein Mensch wie Bankban wird auf ein natürlich empfindendes Publikum doch immer einigermaßen den Eindruck des Absonderlichen machen; seine Pflicht- und Vasallentreue ist zu individuell gefärbt. Indes in dieser Beschränkung ist sein Wesen mit der überzeugendsten Wahrheit dargestellt. Wer nicht auf ästhetische Theorien schwört, wird auch solchen Tragödien volle künst-

lerische Berechtigung zugestehen. Und stand auch der Dichter gerade diesem Stück kühler gegenüber, als seinen meisten andern Schöpfungen, es ist doch echt Grillparzerisch. Eine Gestalt wie Bankban konnte niemand besser, als er, mit seiner eigentümlichen Verbindung einer gewissen Beengtheit und doch wieder einer großen Freiheit und Weite des Blickes und mit seiner rührenden Anhänglichkeit an das heimische Herrscherhaus uns vor Augen stellen.

Der Schein des Servilismus, der dem Stück in späteren, politisch bewegteren Zeiten geschadet hat, that der Wärme der ersten Aufnahme (28. Febr. 1828) keinerlei Eintrag. Man faßte es damals noch als Dichtwerk auf. Aber etwas weit Merkwürdigeres geschah. Wie wir durch Grillparzer selbst wissen, machte Kaiser Franz gleich nach dieser ersten Aufführung den seltsamen Versuch, das Stück ganz für sich zu erwerben, d. h. es völlig aus der Öffentlichkeit verschwinden zu lassen. Doch der Dichter konnte sich mit Recht nicht dazu entschließen, auf diese Weise sein Werk selbst in Vergessenheit zu bringen; er lehnte das Anerbieten in einer ebenso klugen wie würdigen Form ab. So wurde das Drama noch eine Zeitlang aufgeführt; aber der Beifall verringerte sich bald beträchtlich; dann verschwand es auf längere Zeit von der Bühne. Als Grund jenes seltsamen Unterdrückungsversuchs ergeben nach Sauer die Akten, daß dem Kaiser die Vorführung des ungarischen Aufstandes gerade damals bedenklich schien. Aber ich kann die Vermutung nicht unterdrücken, daß wenigstens mitbestimmend auch die Furcht gewesen sein wird, diese scheinbar übertriebene Loyalität könne nach dem Gesetz des Gegensatzes auf das Publikum geradezu in entgegengesetzter Richtung wirken; außerdem mochte die Gestalt Ottos von Meran in Hofkreisen peinlich berühren. Der Dichter fühlte sich durch diese neue Erfahrung aufs tiefste verletzt. „Die unsichtbaren Ketten" schrieb er in sein Tagebuch, „klirren an Hand und Fuß. Ich muß meinem Vaterlande Lebewohl sagen oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen . . ." Den Versuch, in Östreich ein nationales Drama

zu begründen, erkannte er immer mehr als aussichtslos. Von dem geplanten „Albrecht I." ist nichts ausgeführt worden. Im außeröstreichischen Deutschland konnte ein Stück wie der „Bankban" unter den damaligen Verhältnissen selbstverständlich auf keine Aufführung rechnen. Selbst die Kritik nahm weniger als früher von dem Schaffen Grillparzers Notiz; er wurde dem deutschen Publikum immer fremder.

In die Zeit, wo der Dichter seinen „Treuen Diener" zum Abschluß brachte, fällt die Entstehung der zweiten obenerwähnten schuldvollen Leidenschaft. In Marie von Smolk trat ihm jene rätselhafte Frauengestalt nahe, deren seltsam aus Edlem und Gemeinem gemischtes Wesen sich, wie wir aus den Mitteilungen Rizys wissen, in den Gedichten 8, 6, und 9 der Tristia ex Ponto wiederspiegelt. In dem ersterwähnten (1826/27; I, 64) scheint er zu beklagen, daß der Geliebten die Seele geraubt worden sei,[23]) in dem zweiten (1827; I, 63) nennt er sie „gemischt aus Wonne und aus Grauen . . . ein Engel zwar, doch auch ein Tod zu schauen"; in dem dritten, „Trennung", (I, 65) worin er sich wenige Monate vor ihrer am 30. Dez. 1827 erfolgenden Vermählung mit dem Maler Daffinger von ihr losriß, bekennt er, daß sie ihm ein Rätsel geblieben sei. Übrigens bieten die Strophen dieses Gedichts, in denen er ihr vorhält, was sie an ihm verliere, einen der merkwürdigsten Belege von dem starken Gefühl innern Wertes, das Grillparzer in sich spürte, wenn er sich mit Durchschnittsmenschen verglich. — Indes diese drei Gedichte sind nicht die einzigen dichterischen Belege von der Gewalt, mit der ihn diese Leidenschaft ergriff. Auch auf die schöne, aber tief unsittliche Elga im „Kloster von Sendomir", das gerade um jene Zeit entstand, sind höchst wahrscheinlich Züge Mariens übergegangen, und unzweifelhaft mit Recht hat A. v. Berger darauf hingewiesen, daß die Titelheldin der „Jüdin von Toledo" aufs deutlichste an sie gemahnt. Rahels Bild trägt denselben Grundcharakter, wie er uns für Marie aus jenen Gedichten entgegentritt. Jene Trennung von ihr im Herbst 1827 war übrigens zunächst nicht von Dauer. Im Februar 1829 zeigt sein Tagebuch Spuren eines

Verkehrs mit Daffinger und eine merkwürdige Notiz vom 3. Oktober 1832 beweist, daß er zu jener Zeit erst seit einem Jahre sich wirklich von Marie gelöst hatte. Auf die Bitte Daffingers übernahm er es nämlich damals, ihr den Kopf zurechtzusetzen wegen eines andern Liebesverhältnisses, in das sie sich eingelassen hatte, „ich, der ich noch vor Jahr und Tag selbst der Liebhaber gewesen war,“ wie er sagt. Kann es einen bezeichnenderen Beweis für die rätselhaften Schwankungen seiner Empfindungen geben?

Hier ist wohl der rechte Platz, Grillparzers lyrische Gedichte, soweit sie der Ausdruck seines persönlichsten Empfindens sind, im Zusammenhang zu betrachten. Die Epigramme und auch die vorwiegend litterarisch-künstlerischen oder politisch-patriotischen Gedichte lasse ich jetzt beiseite. Gewiß war er in erster Linie Dramatiker; aber daß auch vielen wirklich Gebildeten in Deutschland von seinen lyrischen Dichtungen kaum ein oder zwei bekannt sind, ist doch ein Unrecht. Freilich trägt auch die Flüchtigkeit, mit der die meisten Biographen Grillparzers darüber hinweggehen, einen Teil der Schuld. Verhältnismäßig am eingehendsten hat sich von diesen noch Emil Kuh darüber ausgesprochen; aber wie er überhaupt das Tiefleidenschaftliche in Grillparzers Wesen verkannte, so hebt er auch in seiner Lyrik nur das Sanfte, Gedämpfte, Schwermütig-Gedrückte und Sinnende hervor. Wenn er sagt: „Frohe wie bittere Tage, Jugend wie Mannesalter ziehen in Grillparzers Lyrik wie umflort vorüber; seine Freude wird niemals Übermut, seine Trauer niemals durchbohrender Schmerz,“ so enthalten die ersten Sätze viel Wahrheit, der letzte aber einen handgreiflichen Irrtum, der auch für jene Zeit schwer begreiflich ist.[24]). Die Gedichte aus der Zeit der „Ahnfrau“ zeigen im ganzen einen harmlos-heiteren Charakter; sie können als ungetrübter Ausfluß des allgemeinen wienerisch-östreichischen Naturells gelten, das aber bei Grillparzer gar bald vor der ererbten Schwermut zurücktritt; in ihnen fehlt aber auch noch jede wirkliche Eigenart; ein Beispiel dieser Art bietet gleich das erste Gedicht „Bescheidenes Los“. Aber ein verwandter

Ton klingt doch auch später noch bisweilen an, z. B. in dem „Ständchen“ (I, 8) aus dem Oktober 1818, in dem anmutigen „Vielliebchen“ (1823), ja sogar in einem zweiten, von Schubert komponierten „Ständchen“ (II, 9); obgleich dies in dem trüben Jahre 1827 geschrieben ist. — Vielfach herrscht die sinnige Betrachtung vor; oft verbunden mit dem Ausdruck einer bald sanften bald herber gefärbten Resignation. Dahin gehören außer den schon erwähnten „Der Genesene“ (I, 37) und „Begegnung“ (I, 10), die liebenswürdigen, an Charlotte Pichler gerichteten Strophen „Das Urbild und die Abbilder“ (I, 15), das halb anmutige, halb resignierte „An der Wiege eines Kindes“ (I, 32) und das ähnlich wie eine der schönsten Stellen der Herotragödie dem Preise der innern Sammlung gewidmete „Dezemberlied“ (I, 39)[25]) Auch die „Spaziergänge“ (I, 51), von denen namentlich „Pflanzenwelt“ echt Grillparzerische Lebensweisheit enthält, gehören hierher. Eine Perle in seiner Art ist weiter die „Heimkehr“, offenbar aus einer Zeit, wo der Dichter die wilden Herzensstürme überwunden hatte. — In andern Gedichten kommt Freundschaft und Dankbarkeit in schöner Weise zum Ausdruck. Das gilt von dem ursprünglich als Widmungsgedicht an Schreyvogel für die erste Auflage der „Ahnfrau“ bestimmten „An K. A. West“ (I, 12), und von den eine wahrhaft edle Gesinnung atmenden beiden Gedichten an seine Cousine Marie von Rizy (I, 50) ebenso wie von den in mancher Hinsicht über die persönliche Bedeutung hinausreichenden Strophen „Alma von Goethe“ (I, 85). Düstere Schwermut aber, ja teilweise tiefste Verzweiflung bildet die Grundstimmung jener Reihe von Gedichten, die Grillparzer unter dem Namen „Tristia ex Ponto“ zusammengefaßt hat (I, 58) und die, wenn auch erst 1835 veröffentlicht, doch schon 1827 im wesentlichen abgeschlossen waren. Hier tritt der persönliche Charakter seiner Lyrik am deutlichsten hervor. Wir wissen schon, daß in einer ganzen Anzahl derselben sich die schweren Herzenskämpfe, die ihm zwei schuldvolle Liebesneigungen bereiteten, wiederspiegeln. Und thun wir jetzt einen Blick auf die übrigen, welche dumpfe Verzweiflung spricht sich

in der Polarscene (2) aus; welches Gefühl des Unbefriedigtseins von der deutschen Reise durchzieht die „Reiselust“ (4); mit welcher Bitterkeit preist er in „Sorgenvoll“ (10) den Kummer als das einzige Eigentum, das ihm geblieben sei! Die wenigen Stücke, die heiteren Frohsinn atmen, wie „Frühlings Kommen“ (3) und „Intermezzo“ (12), endlich das versöhnende „Schlußwort“ (17) hat Grillparzer offenbar aus künstlerischen Gründen nachträglich in diese Sammlung eingereiht. Als er sich endlich entschloß, den schon mehrfach gefaßten Plan der Veröffentlichung auszuführen, da hatte er eben innerlich mit jener schwersten Zeit seines Lebens abgeschlossen. Schwermütig-elegisch, wie der Grundzug der ganzen Sammlung, ist auch das umfangreichste, für die Kenntnis seines innern Lebens wichtigste, auch dichterisch hochbedeutende Stück derselben, seine „poetische Beichte“, wie ich es schon einmal nannte, „Jugenderinnerungen im Grünen“ (15). Die „Tristia“ allein genügen nach meinem Gefühl zum Beweis, daß Grillparzer ein wirklicher Lyriker war. Der Ausdruck tiefen Leides und schmerzvollster Resignation herrscht auch sonst in seinen vollendetsten Gedichten vor. Das gilt von dem an Goethe gemahnenden „Todeswund“ (1823; I, 49), von den schwermütigen Strophen, die mit den Worten beginnen:

„Was je den Menschen schwer gefallen (1826, II, 158)

und von jenem Lied (Jubiläumsausgabe 173), in dem er dem Mond zuruft:

Gegrüßt sei du Halber dort oben,
Wie du, bin ich einer, der halb (1827),

ebensogut, wie von der „Jagd im Winter“ (etwa 1840). In gemilderter und geklärter Gestalt zeigt sich diese Stimmung in einem der spätesten lyrischen Gedichte, „In trüber Stunde“ (1855; Jubiläumsausgabe 214). — Grillparzer findet, allerdings auf einem verhältnismäßig beschränkten Gebiet, die echtesten lyrischen Töne. Trotzdem gehört er aus zwei Gründen nicht zu den Lyrikern ersten Ranges. Zunächst dichtet er, wie Fäulhammer richtig sagt, wenn er noch von der Empfindung

überwältigt ist und opfert infolgedessen nicht selten die Schönheit allzusehr der Wahrheit auf. Dann aber zeigen nur wenige seiner Gedichte eine völlige Harmonie zwischen Sprache und Gehalt. Selbst in einigen der schönsten finden sich störende Provinzialismen, sprachliche Härten, ja bisweilen geradezu Fehler. Der Grund liegt teilweise in seiner ungeregelten Jugendbildung, noch mehr aber in seiner Scheu vor allem Feilen und Ändern. Dieser Mangel zeigt sich natürlich am stärksten in jenen Gedichten, die er gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt hatte. Belege anzuführen wäre sehr leicht; doch genügt es hier wohl auf die Thatsache selbst hingewiesen zu haben. Grillparzer hatte die Anlage zu einem großen Lyriker; aber er hat es versäumt, sie zu voller Schönheit auszubilden.

VIII.

Grillparzer als Dramatiker der Liebe: Hero, Esther.

Die Zeit der schwersten Herzenskämpfe war für Grillparzer mit dem Jahr 1827 abgeschlossen. Das leidenschaftliche Verhältnis zu Marie Daffinger hatte wenigstens seinen Gipfelpunkt überschritten; zu Kathi Fröhlich aber rückt er, wenn auch unter manchen Schwankungen und Störungen, immer mehr in die Stellung eines warmen Freundes. Er that in diesen Jahren mit großer Konsequenz vielerlei, um seinen Körper zu stählen, noch mehr, um seinen Geist den einsamen Grübeleien zu entreißen. Er wurde die Seele eines zwanglosen litterarischen Kreises, dessen bedeutendste Mitglieder außer ihm Eduard v. Bauernfeld, Feuchtersleben und der tüchtige Redakteur der „Wiener Modenzeitung", Fr. Witthauer waren, in dem sich aber auch Ferdinand Raimund, Castelli und Mor. v. Schwind öfter einfanden. Die Ansichten dieses Kreises waren von wesentlichem Einfluß auf die Wiener öffentliche Meinung über

litterarische Dinge. Alle übrigen, ohnehin meist jünger, sahen zu Grillparzer als zu ihrem geistigen Führer empor, und das that dem Dichter, der ein tiefes Bedürfnis nach verständnisvoller Anerkennung hatte, sehr wohl. Besonders nahe gestaltete sich damals das Verhältnis Grillparzers zu Bauernfeld. Er war dem jungen Dichter, wie das zeitlebens aufstrebenden Talenten gegenüber seine Art war, in der liebenswürdigsten Weise entgegengekommen; er bemerkt noch 1832, als sich das Verhältnis schon gelockert hatte, daß er ihn sehr geliebt habe, und dieser fühlte sich trotz seiner so ganz anderen, frohen und elastischen Natur entschieden zu dem älteren und größeren Dichter hingezogen. Die tiefempfundenen Strophen, mit denen er ihn im Sommer 1827 mahnte, das seit der Aufführung des Ottokar bewahrte Schweigen zu brechen, sind ein überzeugender Beweis dafür. Grillparzer antwortete mit dem schönen Gedichte „Rechtfertigung" (I, 54), das besonders für seinen scharfen Gegensatz zu den Romantikern bezeichnend ist. Innerlich noch näher aber stand er dem edlen und feinsinnigen Ernst von Feuchtersleben, einem der wenigen Menschen, vor denen er unbedingte Hochachtung hatte. Die feine, von warmer Sympathie zeugende Charakteristik, die er ihm gewidmet hat (XIV, 157—161), beweist das hinreichend. Und wie Feuchtersleben über Grillparzer dachte, sieht man aus den von M. Necker im Grillparzerjahrbuch III, 90 ff. gesammelten Stellen.

Der Verkehr in diesem Kreise, dem „Neuen Klubb" wirkte auf den Dichter sehr günstig; er gewann neues Interesse an den Menschen um ihn; seine Schwermut schwand mehr und mehr, und bald vermochte er wieder wirklich heiter zu sein. In dieser Zeit mühevoll erworbener Seelenruhe gewann auch sein letztes antik-romantisches Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen"[26]) endgültige Gestalt. Nahe getreten war ihm der Stoff schon bald nach der „Sappho", d. h. seine drei hellenischen Trauerspiele rücken auch zeitlich aneinander. Das Streben nach ruhiger Einfachheit, das Vermeiden aller krassen Effekte ist diesmal noch vollkommener durchgeführt, als in jenem Stück; die Dolchscene desselben hat hier kein Seitenstück mehr. Scherer

hat recht; diesem Stück gegenüber möchte man dem Dichter zurufen, was der priesterliche Oheim zu Hero sagt: „Du bist gereift!“ Übrigens war diese hohe Einfachheit nicht gleich im ersten Entwurfe vollkommen erreicht, sondern sie war erst das Ergebnis mehrfacher liebevoller Umarbeitung, die bekanntlich sonst nicht seine Sache war.[27]) Wie bewußt er gerade auf dieses Ziel hinarbeitete, zeigt die kurz nach der ersten Aufführung niedergeschriebene Tagebuchnotiz: „Der 5. Akt ist zwar leider nur zu wirksam, zu theatralisch (weshalb ich ihn auch immer ändern wollte).“ Außerdem gestaltete er als echter Dramatiker den Stoff immer mehr so um, wie es die Natur des Dramas erforderte. Von den übrigen nennenswerten Bearbeitungen des Stoffes scheint er, abgesehen natürlich von Schillers herrlichem Gedicht, nur das anmutige Epos des Musäus (5. Jahrh. nach Chr.), das noch viel von dem Glanz echt hellenischer Schönheit zeigt, gekannt zu haben. Diese Dichtung ist seine eigentliche Quelle; aber freilich, wie hat er sie umgestaltet! Zunächst konnte er den langen Liebesverkehr zwischen Hero und Leander nicht brauchen; bei ihm spielt die ganze Handlung nur drei Tage. Viel wichtiger ist die außerordentliche Vertiefung, die der Charakter der Hero erfahren hat. Überhaupt hatte er gerade bei diesem Stücke wahrlich keinen Anlaß zu den resignierten Worten: „Die Aufgabe war ungeheuer; wenn die Lösung gelang, war der Gewinn groß für die Poesie; sie gelang nicht“ (XIV, 234). Und wenn er auch dieses Urteil in den nächsten Sätzen selbst etwas mildert, so thut er sich doch damit unrecht. Ohne das Bedenkliche aller solcher Abschätzungen zu verkennen, begreife ich doch vollkommen, daß einige der verständnisvollsten Beurteiler des Dichters die Herotragödie für das beste aller seiner Stücke halten. An Großartigkeit zwar wird es durch das „Goldene Vließ“ und wohl auch durch den „Ottokar“ übertroffen; die fortreißende dramatische Wucht tritt z. B. in der „Ahnfrau“ gewaltiger hervor; aber „Des Meeres und der Liebe Wellen“ ist wohl in der That die in sich vollendetste dramatische Schöpfung Grillparzers; hier konnte er seine eigentümlichsten Dichtergaben am vollsten

entfalten. Der Stoff scheint fast zu einfach; dazu enthält er starke lyrische Elemente; aber er war wie geschaffen für einen Dichter, der in der Kenntnis des Wesens der Liebe und des weiblichen Herzens nur wenige seinesgleichen hatte; Grillparzer hat ihn vollständig dramatisch brauchbar gemacht; er schuf daraus die holdeste und süßeste reine Liebestragödie der deutschen Litteratur. Der Vergleich mit Shakespeares „Romeo und Julia" liegt nahe. Gebührt dieser ewig-schönen Dichtung auch unstreitig die Palme, so hat Grillparzers „Hero" — dieser Titel wäre trotz der Gründe, die er für den von ihm gewählten vorbringt, entschieden schöner — doch auch ihre eigentümlichen Reize. Die Gestalt der Heldin namentlich ist eine vollendete Dichterschöpfung, das schönste jener „lieblich eingeschränkten, halb unbewußt webenden aber viel umfassenden weiblichen Gemüter" wie Volkelt vortrefflich sagt, in deren Darstellung gerade Grillparzer Meister war. Sie vereinigt süßes, träumerisches Dämmern des Gemüts mit klarer Bestimmtheit des Willens; sie fühlt sich, nicht nur ehe sie von Liebe ergriffen ist, sondern nach kurzem Schwanken auch als liebendes Weib völlig einig mit sich selbst; sie ist also auch ohne Reue; sie verbindet in durchaus harmonischer Weise Seele und Sinnlichkeit. — Die Art der Charakteristik endlich hält hier eine schöne Mitte zwischen der typischen Art der „Ahnfrau" und der immer schärfer individualisierenden der späteren Dramen.

Gehen wir jetzt etwas ins einzelne, wie anschaulich, von allem Zauber der Dichtung umwoben und doch vollkommen menschlich verständlich tritt uns Hero gleich im ersten Akte entgegen; wie anmutig bei aller herben Jungfräulichkeit! Die Erinnerung an ihre Kinderjahre, an ihren launischen Vater und ihren wilden Bruder sind nicht geeignet, in ihr Sehnsucht nach Ehe und Familie zu erwecken. Ohnehin geneigt, jede Störung von sich fernzuhalten, folgt sie ohne Begeisterung, doch willig und kampflos dem Rate des Oheims. Sie will wie so viele ihres alten Geschlechts Priesterin der Aphrodite

werden. Die tiefsymbolischen Worte, die jener spricht, als er die Vögel aus dem heiligen Haine scheucht:

„All', was sich paart, bleibt ferne diesem Haus.
Und jene dort fügt heut sich gleichem Los."[28])

wie die Mahnung der Mutter

„Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand"

berühren sie zunächst nicht tiefer.

Während des heiligen Aktes der Priesterweihe bemerkt sie zum erstenmal unter der drängenden Menge den Leander; der erste Strahl der Liebe fällt in ihr Herz; sie ahnt es noch nicht; aber die beginnende innere Wandlung ruft ihr ein halbvergessenes Lied von Leda und dem Schwan ins Gedächtnis.[29]) Als ihr später Leander plötzlich im Tempelhain entgegentritt, da regt sich wohl ein wunderbar warmes Gefühl für den schönen Jüngling in ihr; aber wenn auch bedauernd, doch noch frei von leidenschaftlicher Erregung, sagt sie ihm, daß seine Liebe zu spät komme; ja sie fügt sogar hinzu:

„Gönn' einem andern Weibe deinen Blick
Und freu' dich dessen, was uns hier versagt."

Erst durch die Worte, die sie mit Naukleros beim Anblick von Leanders Verzweiflung wechselt, klingt tieferes Mitgefühl mit diesem Jüngling, dessen von Wolken des Trübsinns überschattetes und doch so eigentümlich anziehendes Wesen uns der Freund in der vorhergehenden Scene unübertrefflich schön geschildert hat. In dem Gespräch Heros mit dem priesterlichen Oheim, womit der dritte Akt einsetzt, zittert noch eine leise Erregung nach; sie fühlt sich zerstreut; noch aber meint sie, die Ruhe *einer* Nacht in dem stillen Turm werde genügen, ihr den vollen Seelenfrieden wiederzugeben.

„Hier ebben leichter der Gedanken Wogen;
Der Störung Kreise fliehn dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir."

An diese Worte knüpft der Priester die schon erwähnte herrliche Betrachtung über die Sammlung an, die wohl für die Situation etwas zu weit ausgesponnen sein mag und in denen

mehr Grillparzers eigenstes Empfinden, als das des Priesters zum Ausdruck kommt, das aber trotzdem wohl niemand missen möchte. Als der Oheim sich entfernt hat, da will doch die ersehnte Ruhe nicht über Hero kommen; wieder summt sie jenes Lied von Leda und dem Schwan vor sich hin; sie gedenkt dabei des schönen Jünglings, wenn auch, wie sie meint,

„Mit so glatt verbreitetem Gefühle,
Daß kein Vergehn sich birgt in seinen Falten."

Ihn fern wähnend, ruft sie ihm „Gute Nacht!" zu. Da tönen ihr aus seinem Munde diese Worte zurück — von unwiderstehlicher Leidenschaft getrieben, hat er den Hellespont durchschwommen — und nun folgt jene Scene voll unnennbaren Reizes, in der sie ihm den Eintritt erst weigert, dann, halb von Angst um die Entdeckung des Verwegenen, halb schon von Liebe getrieben, doch gewährt und, nachdem einmal dieser Schritt geschehen ist, von spröder Zurückhaltung schrittweise, aber unaufhaltsam fortschreitet bis zu jenen für den klügelnden Verstand vielleicht auffallenden, aber doch psychologisch so völlig wahren „Komm morgen!" und dem ersten seligen Kuß der tiefsten Liebe.

Hero hat ihr Gelübde gebrochen; aber sie vermag keinerlei Reue darüber zu empfinden; sie hat nur gethan, was sie mußte.

„Auch meine Pflichten kenn' ich"

spricht sie zum Oheim,

„Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz,
Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt,
Dem Recht genüberstellt der andern Menschen"

Wohl liegt hierin ein gewisser Sophismus der Leidenschaft; sie aber empfindet das gar nicht. Wieder ist sie durchaus einig mit sich selbst; aber war sie erst ganz die unberührte Jungfrau, jetzt ist sie eben so völlig das liebende Weib. Der Gedanke, daß diese Liebe ihr und Leander den Untergang bringen muß, kommt ihr gar nicht; die Gewißheit, daß in der nächsten Nacht der Geliebte wiederkehren wird, ist das Einzige, was klar vor ihr steht. Der Tempelhüter hat in der Nacht Licht im Turm und einen fremden Mann in seiner Nähe bemerkt; der Priester

stellt erst Heros Gefährtin Janthe und dann sie selbst darüber zur Rede. Hero, nur halb in dem lebend, was um sie her vorgeht, weicht instinktiv seinen Fragen aus; sie vollzieht die lästigen Gänge, die er ihr dann aufträgt, ohne sich recht klar zu machen, daß er nur den Zweck verfolgt, sie zu ermüden. Sie zündet, als der Abend naht, die Lampe an, die versprochenermaßen dem Geliebten leuchten soll, ohne darauf zu achten, daß man von einem herannahenden Sturm spricht. Endlich ist sie allein; zwei volle Tage hat sie körperlich und seelisch keinen Augenblick Ruhe gehabt; in süßem Gedenken an den Geliebten schlummert sie ein. Der Tempelhüter verlöscht auf des Oberpriesters Geheiß die Lampe, die Leander den Weg zeigen sollte. Diesen hat uns der Dichter in einer in der Mitte des vierten Aktes eingeschobenen Scene noch einmal vorgeführt und zwar jetzt in seiner heimatlichen Wohnung zu Abydos. Alle seine Scheu und Schüchternheit ist verschwunden; die Liebe hat mit einem Schlage den Knaben zum Manne gemacht; Naukleros erkennt den Freund kaum wieder; vergebens versucht er ihn, selbst mit Zwang, von dem tollkühnen Wagnis eines neuen Besuches bei Hero zurückzuhalten. Leander gewinnt mit List und Gewalt den Ausgang aus der Hütte und stürzt sich ins Meer. Grillparzer selbst hat gegen diesen vierten Akt den Vorwurf erhoben — und die meisten seiner Biographen und Erklärer haben sich ihm angeschlossen — daß darin zu wenig geschehe, daß er durch das mehrfache Zaudern und Hinhalten, wie es der Plan mit sich brachte, undramatisch werde. Ich finde mit Bulthaupt, daß dies durchaus nicht in bedenklichem Grade der Fall ist, und habe bei wiederholten Aufführungen nichts davon empfunden. Unsre Spannung wird immer erhalten, und die Scene zwischen Leander und Naukleros, sowie das Verlöschen des Lichts bieten doch auch wichtige *thatsächliche* Momente; das letztere ist geradezu von entscheidender Bedeutung.

Der fünfte Akt bringt, was kommen mußte. Wir finden Hero in dumpfes Sinnen versunken; in der Nacht aus ihrem Schlaf erwachend, hat sie mit höchstem Schrecken bemerkt, daß die Lampe verlöscht war. Sie schiebt dies zunächst auf den

Sturm; der Gedanke, daß es sehr bald nach ihrem Einschlummern geschehen sein müsse — denn es fehlt nur wenig Öl — ist ihr einziger Trost. Noch kann sie hoffen, daß Leander gerade deshalb sich gar nicht ins Meer gewagt hat: „Die Götter sind so gut." — Doch ach, als Janthe zufällig die Zweige eines Strauches zurückbiegt, da wird die Leiche eines Mannes sichtbar — es ist Leander. Ein Weheruf entringt sich Heros Lippen; noch versucht sie, ihrem Oheim gefaßt entgegenzutreten — die Leiche ist wieder durch den Strauch verdeckt — sinkt aber bald ohnmächtig zu Boden. Unterdessen haben die Tempeldiener auch den Naukleros, der in Verzweiflung seinen Freund suchte, gefunden. Gleich darauf erwacht Hero, und während ihr Oheim alles thun will, das Geheimnis zu wahren, bekennt sie sich laut zu dem Geliebten und schleudert jenem die bittersten Anklagen entgegen; sie durchschaut jetzt, daß das Auslöschen der Lampe sein Befehl war. Bald gewinnt sie äußerlich ihre schöne Fassung wieder; von Naukleros erlangt sie das halbe Versprechen, daß die Leiche Leanders nicht fortgebracht werden solle, ehe sie sich mit der Göttin beraten habe. Sie steigt die Tempelstufen empor. Als sie aber, sich umschauend, bemerkt, daß man den Toten wirklich fortbringt, da sinkt sie entseelt zu Boden. Das Ungeheure, das im Laufe weniger Tage auf sie eingedrungen ist, hat sie getötet. Wir fühlen: sie konnte nicht länger leben. Die Art ihres Todes aber finde ich ihrem ganzen gehaltenen Wesen angemessener, als wenn sie der Dichter, im Anschluß an die Sage, ihr Grab in den Wellen hätte suchen lassen. — Sie ist äußerlich unterlegen und sie mußte es; denn sie hat die freiwillig übernommene priesterliche Pflicht aufs schwerste verletzt. Ihr Oheim hat nur gethan, was er mußte; deshalb möchten wir die Schlußworte, in denen er — noch dazu durch den Mund der leichtfertigen Janthe — verurteilt wird, lieber wegwünschen. Wir bedürfen ihrer nicht, um zu fühlen: Hero vertritt doch das höhere Recht. Ihre Schuld ist echt tragisch, und nie hat Grillparzer die Geschicke mit größerer innerer Notwendigkeit aus den Charakteren hergeleitet, als hier. „Es ist seine Neigung, von dem Schatten-

glück der Erde zu singen; mit größerem Rechte, zu allgemeinerem Mitempfinden, tragischer hat er es niemals gethan," sagt Bulthaupt sehr schön.

Und doch wurde die „Hero" bei der ersten Aufführung am 3. April 1831 wohl in den drei ersten Akten begeistert aufgenommen; aber die beiden letzten gingen wirkungslos vorüber. Das Gesamtergebnis war eine ehrenvolle Ablehnung. Der Dichter war natürlich geneigt, die Schuld in sich zu suchen; wir aber können heute noch bestimmter, als noch vor einigen Jahren sagen, daß der Grund hauptsächlich in dem Spiel der sonst vortrefflichen Julie Rettich lag. Sie war eine höchst gebildete und geistvolle Schauspielerin; aber gerade die warme Sinnlichkeit, die für eine Darstellerin der Hero das erste Erfordernis ist, fehlte ihr.[36]) Als Laube 1851 das Drama wieder aufnahm, da fand es, unterstützt durch das herrliche Spiel der Frau Bayer-Bürck, begeisterte Aufnahme, und auch die Meinung des großen Dramaturgen, Hero könne nur von einer Östreicherin glaubwürdig verkörpert werden, und die unbefangene Sinnlichkeit, die in dem Stücke walte, werde seine tiefere Wirkung in Norddeutschland stets beeinträchtigen, hat sich als ein Irrtum erwiesen — teilweise vielleicht, weil sich der Gegensatz zwischen der norddeutschen und der süddeutschen Geschmacksrichtung überhaupt gemildert hat. Bei Gelegenheit der Jahrhundertfeier von Grillparzers Geburt ist gerade die „Hero" am häufigsten (nach der Statistik des Grillparzerjahrbuchs an 16 Bühnen) gegeben worden; nur die „Ahnfrau" und „Der Traum ein Leben" erreichten eine fast ebensogroße Zahl von Aufführungen. Die Nachwelt hat der ersten Empfindung des Dichters, daß er mit diesem Drama etwas Ausgezeichnetes geschaffen habe, recht gegeben.

Habe ich bisher die Dramen nach der Reihenfolge ihrer ersten Aufführung behandelt, so möchte ich jetzt einmal davon abweichen und mich sofort dem Esther-Fragment zuwenden. Denn dies gehört mit der „Hero" zusammen, weil in beiden Stücken sich Grillparzers Dichternatur besonders rein wiederspiegelt, und weil beide reine Liebesdramen sind. Mag die

Niederschrift auch wirklich, wie Sauer neuerdings wahrscheinlich gemacht hat, nicht vor 1837 erfolgt sein, mit dem Stoffe völlig vertraut war der Dichter schon viel früher. Daß die Veröffentlichung erst 1863, und die erste Aufführung erst 1868 erfolgte, erklärt sich eben aus der fragmentarischen Gestalt der „Esther". Aber dieses Fragment ist doch wieder, besonders in jener vor der Gesamtausgabe von 1887 allein bekannten Form, die mit der großen Liebesscene zwischen Esther und dem König schließt, ein geschlossenes Ganze, und gehört zu den größten dichterischen Leistungen Grillparzers. Das Stück in dieser Gestalt hatte ich im Auge, wenn ich es ein reines Liebesdrama nannte, und wir haben das Recht, es zunächst ausschließlich als solches zu betrachten. Der aus der Bibel bekannte Stoff ist vielfach behandelt worden; aber neben der biblischen Erzählung, der Grillparzer in weitem Umfange, indes mit charakteristischen Abweichungen, folgte, ist auf sein Drama nur seines Lieblingsdichters Lope gleichnamiges Stück von wesentlichem Einfluß gewesen. Dieses gab ihm nicht nur die erste Anregung und wirkte auf die ganze Färbung seiner „Esther" ein; er entnahm ihm auch verschiedene Motive. So findet sich schon bei Lope der scharfe Gegensatz zwischen dem niedrig denkenden, krankhaft eiteln, aber auch schlau berechnenden Haman und dem scharf blickenden, auf seine Zugehörigkeit zu dem erwählten Volke und seine talmudistische Gelehrsamkeit bis zum Eigensinn stolzen, jedenfalls aber groß angelegten Mardochai[31]); in der Ausgestaltung dieser Charaktere im einzelnen ist Grillparzer natürlich selbständig.

König Ahasverus ist mit seiner Gemahlin Vasthi, mit der er in treuester Liebe verbunden schien, zerfallen und hat ihr den Scheidebrief geschickt. Die Art, wie ihn Hamans Gattin Zares schildert (VII, 235), mutet uns fast wie ein Selbstportrait Grillparzers an. Wohl trägt er die Hauptschuld an dem, was geschehen ist, und fühlt sich jetzt tief unglücklich, aber die Hartnäckigkeit, die ihm neben der Schwäche eigen ist, hindert ihn, Vasthi zurückzurufen, was er so gern thäte. Gleich seine ersten Äußerungen lassen uns in ihm wieder eine jener

dem Leben nicht gewachsenen Naturen erkennen, die unser Dichter mit Vorliebe schildert. Haman, der seine Trennung von Vasthi auf alle Weise gefördert hat, hofft ihn durch eine neue Gattin zu beherrschen. Durch seine Boten läßt er die schönsten und klügsten Mädchen des ganzen Reichs zur Brautschau an den Hof bescheiden. In der Bibel geht diese Anordnung vom König selbst aus; durch die Änderung, die Grillparzer nach dem Vorbild Lopes vorgenommen hat, erscheint uns Ahasverus menschlich liebenswürdiger. — Nachdem wir die Verhältnisse am königlichen Hofe kennen gelernt haben, führt uns der Dichter vor das ländliche Haus, in dem Mardochai mit seiner Nichte Esther wohnt. Aus dem Gespräch der beiden leuchtet uns die „sinnige und durchaus aufs Individuelle gerichtete Klugheit“ Esthers, wie Volkelt sagt, aufs schönste entgegen. Noch entfaltet sich nicht ihr ganzes Wesen, aber wir sehen schon, daß wir es hier mit einem Mädchen von edlem Sinn, das klaren Verstand mit schöner und tiefer Empfindung vereinigt, zu thun haben. Auch bei ihr erscheint ein Bote Hamans, und ihr anfängliches Widerstreben fallen lassend, folgt sie ihm nach dem Wunsche des Oheims, der in dem allen eine göttliche Fügung sieht und ihr wehrt, sich als Jüdin zu bekennen.

Der zweite Akt zeigt uns Esther im königlichen Palaste. Aus den Reden der Höflinge und aus der Art, wie sie Haman ausweichen, sehen wir, daß sein Plan als gescheitert, sein Einfluß als gebrochen gilt. Auf Esther allein kann er noch hoffen; alle andern Mädchen haben keine Gnade vor dem König gefunden. Jetzt erscheint dieser selbst in tiefem Mißmut. Schon befiehlt er auch Esther, sich zu entfernen; aber daß sie ohne jedes Zeichen der Enttäuschung gehorcht, ja gern zu gehen scheint, erweckt sein Interesse für sie. Er verwickelt sie in ein Gespräch, und so kommt es zu der herrlichen Liebesscene, die zu den schönsten Perlen der deutschen Litteratur gehört und der das Fragment in erster Linie seine seit der ersten Aufführung stets bewährte außerordentliche Wirkung auf der Bühne verdankt. Esthers zurückhaltende Feinheit, die Art, wie sie selbst Hamans Verfahren dem zürnenden König gegenüber in mil-

deres Licht setzt, ihr völlig selbstloser, vom warmen Gefühl eingegebener Rat, die verstoßene Vasthi zurückzurufen, ihre ganze, so herbe und doch so anmutige, so ungewöhnliche und doch im schönsten Sinne natürliche Art erwecken die tiefste Neigung im Herzen des Ahasverus. Als sie gehen will, verfehlt sie durch einen absichtlich falschen Wink des Königs die Ausgangsthür und gerät in seine Gemächer. Bald kehrt sie zurück, und nun scheint sie sich wirklich entfernen zu wollen. Aber des Königs steigende Wärme macht tiefen Eindruck auf sie, und als er die tieftraurigen Worte spricht:

„Ich wußt' es ja, mir ist kein Glück beschert
Und einsam wall' ich zu des Todes Pforten,“

da ergreift sie mit einer raschen Bewegung den für die Erwählte bestimmten Kranz und setzt ihn aufs Haupt. Edelmütig will Ahasverus dies noch nicht als Entscheidung gelten lassen. Sie soll sich eine Stunde ruhiger Überlegung gönnen; dann will er wiederkehren, um zu hören, was sie beschlossen hat. Da aber bricht das eine Wort „Herr!“ mit einem so echten Tone innigster Liebe aus ihr hervor, daß er nicht mehr zweifeln kann. Die beiden Menschen, die sich noch vor einer Stunde ganz fremd waren, haben sich gefunden, und ist er auch der mächtigste König Asiens und sie die Tochter eines verachteten Volks, der zauberischen Kunst des Dichters ist es gelungen, uns zu überzeugen: die beiden werden glücklich miteinander sein.

Wohl begreifen wir, daß Ludwig II. von Bayern Grillparzer im Februar 1871 die Bitte um Vollendung des herrlichen Werkes aussprechen ließ — Karl von Hügel hat sich, wie er selbst erzählt, später auf des Königs Wunsch daran versucht —, aber hätte der Dichter das Stück wirklich nach jenem Plane zu Ende geführt, den er 1868, also mindestens 30 Jahre später, Frau von Littrow entwickelte, so würden wir, nach menschlichem Ermessen, daran keine so reine Freude haben wie jetzt. Mögen sich auch in diesen Mitteilungen mancherlei bei seinem schlechten Gedächtnis doppelt begreifliche Irrtümer finden, soviel kann nicht bezweifelt werden, daß das Stück eine religiös-politische Wendung nehmen und — was für meine

Empfindung das Störendste ist — daß Esther sich in ihrem Wesen nicht rein erhalten sollte. Namentlich auf den letzten Punkt weisen schon der Schluß des zweiten und der Anfang des dritten Aktes, die wir seit 1881 kennen, deutlich hin. Ein ahnungsvoll trüber Ton herrscht hier vor und Esther macht sich zuletzt auch der ersten direkten Unwahrheit schuldig: sie leugnet dem König gegenüber, den Mardochai zu kennen. Wohl mag gerade das Gefühl, er werde durch die Ausführung seines Plans das holde Bild der Esther selbst zerstören, den Dichter von der Vollendung des Stückes abgehalten haben.[32]) Ich meine, wir können uns dessen freuen; die deutsche Bühne hat dadurch, wie A. v. Berger sehr richtig sagt, kein Drama verloren, sondern eins gewonnen. Schon die Meininger haben damit dem Dichter viele neue Freunde gewonnen, und in Berlin kommt es seit mehreren Jahren in kurzen Pausen unter großem Beifall zur Aufführung.

IX.

Ein Nachklang früherer Zeit. — Grillparzer als Lustspieldichter.

Schon gleich nach Vollendung der „Sappho", im Herbst 1817, hatte der Dichter den ersten Akt eines Märchendramas, das er zunächst „Des Lebens Schattenbild" nannte, geschrieben. Aus äußern Gründen hatte er es damals liegen lassen. Erst um die Mitte der zwanziger Jahre nahm er es wieder auf, und 1831 wurde es vollendet. Trotzdem trägt „Der Traum ein Leben", wie das Stück jetzt hieß, einen durchaus einheitlichen Charakter. Daß dieser durch eine irgend wesentliche Umarbeitung des ursprünglichen ersten Aktes erreicht wurde, scheint ausgeschlossen, obgleich mir dessen erster Druck aus dem Jahre 1821 nicht zugänglich war. Im Gegenteil mutet uns das Drama durchaus wie ein gereifteres Gegenstück zur „Ahnfrau"

an. Beide sind in Anlehnung an spanische Muster in Trochäen geschrieben; beide verraten deutlich den Einfluß des Wiener Volksstückes; beide haben eine atemlos fortstürmende Handlung; beide zeigen zu einer individuellen Charakteristik nur Ansätze.[33]) Aber zugleich ist das spätere Stück in jeder Hinsicht ein Fortschritt gegen das frühere. Die Schwierigkeiten des Trochäus sind in höherem Grade überwunden; die Sprache ist viel abgeklärter. Nicht mehr mit dem beängstigenden Gefühl, daß ein unbegreifliches Schicksal über uns walte, sondern mit einer Empfindung sanften Friedens sehen wir den Vorhang fallen; wohl erfüllt uns auch das, was Rustan während seines Traumes an Thaten und Schicksalen durchzumachen hat, mit der lebhaftesten Spannung; aber immer bleibt uns das Gefühl: Es wird doch noch gut werden. Die geringe individuelle Charakteristik ist nicht mehr eine Folge jugendlicher Unreife, sondern entspricht durchaus der symbolischen Natur der Handlung. Endlich wandelt der Dichter in der „Ahnfrau“ noch in den Bahnen einer beliebten Zeitrichtung; in seinem Märchendrama hat er, wenn auch an vorhandene Stoffe anknüpfend, einen seiner eigensten und liebsten Gedanken dramatisch gestaltet. „Des Innern stillen Frieden“, den er selbst nur so selten in sich fühlte, den seine Medea ebenso sehnsüchtig wie vergeblich herbeiwünscht, läßt er seinen Rustan in diesem so märchenhaften, und doch so reiche Lebensweisheit enthaltenden Stücke finden. Den Stoff bot ihm Voltaires allegorische Erzählung „Le blanc et le noir“; aber was bei diesem nur leichtes, halb spöttisches Spiel ist, das wird bei Grillparzer, so gut er auch, fern von aller aufdringlichen Lehrhaftigkeit, den Charakter des phantastischen Märchenspiels festzuhalten versteht, zum Ausdruck einer tiefen Überzeugung. Calderons „Leben ein Traum“ aber zeigt zwar eine verwandte ethische Grundanschauung, doch die Ausgestaltung ist eine verschiedene. Dort glaubt der Held nur zu träumen, und dieser Gedanke in seinem Fortwirken führt zu seiner sittlichen Veredlung; Rustan aber verdankt seine Läuterung einem wirklichen Traume. Für die meisterhafte Art, wie Grillparzer das Dämmerlicht des

Traumes mit der Helle der Wirklichkeit zu verschmelzen verstand, bot ihm nach Sauers Nachweis ein andres Stück Calderons, „Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge" ein mit wahrem Dichtersinn frei benutztes Vorbild.

Von vornherein versetzt er uns dadurch aus der Sphäre des realen Lebens in die poetische Welt des Märchens, daß er sein Stück im Lande der Märchen, im Orient spielen läßt. — Rustan, der Neffe des reichen Landmanns Massud, fühlt sich in den behaglichen, aber engen Verhältnissen, in denen er aufgewachsen ist, nicht wohl. Vor seiner Seele stehen fortwährend die Bilder kühner Thaten, die er vollbringen könnte, wenn er kein Landmann sondern ein Königssohn wäre. Unstät treibt er sich tagelang in den Wäldern umher und sucht in der Bezwingung wilder Tiere die Befriedigung, die ihm nur der Kampf gegen Feinde gewähren würde. Da hört er eines Tages, der König von Samarkand sei bereit, dem, der ihn aus Not und Feindeshänden errette, sein Reich und die Hand seiner Tochter zum Lohne zu geben. Übermächtig lockt ihn dies Abenteuer, und daß ihm sein Gefährte Osmin höhnisch zuruft:

„Guter Freund, bleib' fein zu Hause!
Hinterm Pfluge zeig' die Kraft!"

reizt ihn nur noch mehr. Schon längst durch den schwarzen Sklaven Zanga, eine von wildem Verlangen nach Glanz und vor allem nach Unabhängigkeit erfüllte, gegen alle sittlichen Begriffe durchaus gleichgültige Natur, angestachelt, fordert er vom Oheim Urlaub; er will hinausziehen zu kühnen Thaten. Daß ihn seine liebliche, sanfte Base Mirza liebt, daß auch er für sie eine warme Neigung empfindet, vermag ihn nicht zurückzuhalten. Nur ungern giebt er dem Wunsche des Oheims nach, wenigstens noch eine Nacht unter dem heimatlichen Dache zu ruhen. — Massud und Mirza entfernen sich. Einen Augenblick noch steigt die holde Gestalt dieses Mädchens mahnend vor Rustan auf, wird aber sogleich durch glänzende Zukunftsbilder verdrängt. Schon ist er dem Einschlummern nahe, da klingt, von Harfentönen begleitet, der Gesang eines alten Der-

wisches, von dessen Weisheit schon Mirza gesprochen hat, an sein Ohr. Aber seine Mahnung, daß alle irdischen Güter und Freuden Schatten, daß nur unsre Liebe und unsre guten Thaten wahr seien, findet keinen Wiederhall in Rustans Seele. Mit den Worten:

„König! — Zanga! — Waffen! Waffen!“

schläft er ein. Die symbolischen Gestalten des Schlafes und des Traumes steigen vor uns auf; der Schauplatz von Rustans ersehnten Thaten liegt zuerst von Schleiern bedeckt, darauf klar und offen vor unsern Augen. Dann fällt der Vorhang.

Die nächsten Akte führen uns den Traum des Helden vor. Daß es aber nur ein solcher ist, wird eben bloß angedeutet. Wir sehen Rustan, begleitet von Zanga, der stets, wenn sich in dem Jüngling die Stimme des Gewissens regt, sie in geschicktester Weise einzuschläfern versteht. Neben jenem bilden der König von Samarkand und seine Tochter, die ihn schon am Tage vorher beschäftigt haben, zunächst die Hauptgestalten auch seines Traums. Er sieht den König von einer Schlange verfolgt, wirft seinen Speer nach ihr und verfehlt sie — doch von der Hand eines andern durchbohrt, liegt sie tot am Boden. Dieser andere ist zunächst verschwunden; Zanga weiß Rustan zu bewegen, daß er sich selbst für den Retter des Königs ausgiebt; das Erscheinen der Königstochter beseitigt des Jünglings letztes Schwanken. Bald ist Rustan wieder mit dem Sklaven allein. Da zeigt sich der wirkliche Vollbringer der That, „Der Mann vom Felsen“ wieder; eine unheimliche Gestalt in braunem Mantel, in dem Bulthaupt sehr richtig eine Personifikation des Gewissens sieht. Rustans glänzendste Anerbietungen vermögen ihn nicht zum Verzicht auf den Ruhm der That zu bewegen, da tötet ihn der Jüngling mit dem Dolche, den er eben vom Könige erhalten hat. Dann befreit er das Land von Kriegsgefahr; die Hand der Königstochter und die Thronfolge scheinen ihm sicher. Da aber droht die Entdeckung seiner Mordthat. Der Vater des Ermordeten, der alte Kaleb, der für Rustan die Züge jenes Derwisches annimmt, wie „Der

Mann vom Felsen" selbst die jenes Osmin, der ihn verhöhnt hatte, klagt den König selbst des Mordes an; denn er erkennt seinen Dolch. Rustan fühlt, daß nur der Tod des Herrschers, der seine Frevelthat ahnt, ihn retten könne. Er läßt zu, daß dieser einen Giftbecher leert, den eine hexenartige Gestalt dem von wütendem Ehrgeiz und Furcht vor Entdeckung gemarterten Jüngling gebracht hat. Aber auch dieser neue, schwerere Frevel erweist sich als vergeblich. Der alte Kaleb, bisher stumm, bekommt durch die furchtbare Erregung die Sprache wieder und bezeichnet jetzt Rustan direkt als Mörder seines Sohnes. Dieser sieht sich schließlich von allen verlassen; um den Vorfolgern zu entgehen, stürzt er sich von jener Brücke, auf der er den Mann vom Felsen getötet hat, in den Strom und — erwacht. Schon während der letzten grausigen Scene hat das Schlagen einer Uhr, die die dritte Stunde vor Tagesanbruch verkündet, ihn einmal halb erweckt und dunkel die Vorstellung in ihm aufsteigen lassen, alles, was er scheinbar gethan hat, seien vielleicht nur Traumgestalten; aber das war nur ein Moment gewesen. Als er jetzt wirklich erwacht und Mirza und Massud vor sich sieht, da hält er sich für den König von Gülnare; er wähnt sich von seinen Feinden verfolgt; wundervoll spielen Traum und Wirklichkeit ineinander; nur langsam kann er begreifen, daß er nur geträumt hat, daß er sich noch in der heimatlichen Behausung befindet, daß erst wenige Stunden seit seinem letzten Gespräch mit Massud und Mirza vergangen sind. Und eben als es in seinem Innern klar geworden ist, da steigt auch die Sonne strahlend empor, und er begrüßt sie, befreit von dem Gefühl der furchtbarsten Schuld mit Worten, die zu den schönsten Blüten Grillparzerscher Lyrik gehören. Geheilt von seinem Ehrgeiz, bekennt er:

„Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust."

Nun fühlt er auch, wie innig er Mirza liebt, und der Oheim, der eigentlich abwarten wollte, ob diese innere Wand-

lung von Dauer sein werde, läßt sich nach einigem Widerstreben bewegen, den Bund der Liebenden sofort zu segnen. Zampa hat er schon vorher auf Rustans Bitte die Freiheit gegeben. In der Ferne verklingen die Töne jenes Harfnerliedes aus dem ersten Akt: eine tiefe Beruhigung überkommt uns; der Vorhang fällt.

Auf jeden empfänglichen Hörer wird das herrliche Stück, solange er unter dem Bann der Aufführung steht, mit dem Zauber der überzeugenden Wahrheit wirken. Aber hält dieses Gefühl auch einer ruhigen Prüfung stand? Konnte ein Rustan durch einen solchen Traum geheilt werden? Bulthaupt z. B., so hoch er das Drama poetisch und dramatisch stellt, leugnet das. Und in der That muß man sagen: Hatte Rustan wirklich das Zeug zu einem Helden in sich, so mußte in ihm gar bald die Hoffnung wieder übermächtig werden, auch ohne blutige Frevelthaten hohen Ruhm gewinnen zu können. Aber das eben bestreitet Gödeke mit Recht. Wirklich wird Rustan auch im Traum zu allen entscheidenden Schritten von außen, durch Zampa, durch die Hexe oder durch den Zwang der Verhältnisse gedrängt. Er ist eine Natur, die wohl einen lebhaften Drang nach kühnen Thaten in sich spürt, der aber die ureigne Kraft dazu fehlt. Gerade bei dieser Auffassung erscheint er als ein echt Grillparzerscher Held und so recht als eine Wiederspiegelung der eignen Ansichten des Dichters. Wohl hat Scherer Grund, sich zu freuen, daß auch diesen des Ruhmes Schimmer gelockt habe; aber das Ideal, nach dem er strebte, war nicht Glanz und Ruhm, sondern eben „Des Innern stiller Frieden“. — Schreyvogel hatte merkwürdigerweise große Bedenken gegen die Bühnenwirksamkeit des Stückes geäußert, und Grillparzer hatte es daher so recht nach seiner Art zunächst ruhig zurückgelegt, obgleich ihm dessen Wirksamkeit feststand. „Hatte ich es doch“ sagt er zur Begründung, „aufführen sehen, als ich es schrieb.“ Erst zwei Jahre nach Schreyvogels Rücktritt und Tod erlebte es — am 4. Oktober 1834 — seine erste Aufführung. Der Erfolg war glänzend und ist dem Stück bis jetzt überall und mit Recht treu geblieben. „Der Traum ein

Leben" ist kein „östreichischer Faust", wie man es im Übereifer genannt hat, aber ein Volksstück der edelsten Art, voll tiefer Gedanken und echter Poesie und dabei von jener Anschaulichkeit, die auch dem einfachen Zuschauer sofort verständlich wird. Wir begreifen, wie Raimund, als er es gesehen hatte, bewundernd ausrufen konnte: „So hatte ich's gemeint!"

Wir hatten des Dichters Leben und seine persönlichen Stimmungen bis auf die Zeit verfolgt, wo er in dem heiteren Kreise des „Neuen Klubbs" sich wohl fühlen gelernt und seine grüblerische Art ernstlich zu bekämpfen begonnen hatte. Aber die unglückselige Neigung zur „Selbstbeschauung", die er in dem „Nachruf an Zacharias Werner" (I, 199) als dessen Verhängnis bezeichnet, lag auch in ihm selbst nur allzutief. Recht bedenkliche Rückfälle in die alte Hypochondrie sollten nicht ausbleiben; sie zeigen sich besonders deutlich in den Aufzeichnungen aus dem Jahre 1832. „Hero" war aufgeführt, der „Traum" wenigstens vollendet. Sucht er sich auch mit dem Mißerfolg jenes Stückes durch die resignierte Erwägung auszusöhnen, daß er damit aus der Knechtschaft des Publikums gekommen und wieder sein eigner Herr geworden sei, so wurde er dadurch doch tief verstimmt. Wieder einmal glaubte er ein Versiegen seiner poetischen Kraft zu bemerken. In dieser Stimmung bewarb er sich um die freigewordene Stelle eines Archivdirektors der Hofkammer. Er erhielt sie und dies brachte ihm eine nicht unbeträchtliche Gehaltsaufbesserung; aber die Annahme dieser Stelle galt zugleich als ein Verzicht auf weiteres dienstliches Aufrücken. In bitterm Humor schreibt Grillparzer damals in sein Tagebuch (25. Jan. 1832): „Habe die Archivdirektorstelle erhalten und so des Menschen Sohn um dreißig Silberlinge verkauft." Er beschließt, sich ein Jahr lang ganz dem Amt zu widmen und entfaltet wirklich großen Eifer. Seine Untergebenen, die ihn anfangs als eine Art Dilettanten betrachtet und ihm einen gewissen passiven Widerstand entgegengesetzt hatten, lernten bald seine Pflichttreue und vor allem seine makellose Rechtschaffenheit schätzen; er hätte zufrieden sein können, wenn er — nicht Grillparzer gewesen wäre, wenn er wirklich in vielfach

trocknen, archivalischen Geschäften Ersatz für seine dichterische Thätigkeit hätte finden können. Indes schon der Schluß der erwähnten Tagebuchstelle beweist das Gegenteil. Wohl wiederholt er seinen Entschluß, fleißig im Amt zu sein; aber er nimmt sich zugleich vor „jeden Tag, und zwar gerade im Amtslokal, etwas Poetisches zu arbeiten“. Und am 13. Oktober 1832 schreibt er in sein Tagebuch: „Diese letzten neun Monate gehören unter die schrecklichsten meines Lebens“; wieder kommt ihm der Gedanke eines gewaltsamen Abschlusses. Die Mißdeutung, die sein sicherlich völlig ohne Hintergedanken geschriebenes Gedicht „Auf die Genesung Ferdinands des Gütigen“ (I, 111) in den leitenden Kreisen, auch bei Kaiser Franz und bei Ferdinand selbst erfuhr; die damit zusammenhängende Versagung einer persönlichen Zulage, die sein Amtsvorgänger bezogen und die man ihm gleichfalls in Aussicht gestellt hatte, wirkten auf den reizbaren Mann gleichfalls sehr verbitternd. Auch sein Verhältnis zum Burgtheater hatte 1832 eine ungünstige Änderung erfahren. Schreyvogel hatte schon mehrfach heftige Konflikte mit seinem damaligen Vorgesetzten, dem Grafen Czernin, dem er sich mit Recht künstlerisch völlig überlegen fühlte, gehabt. Schließlich ließ er sich zu der — objektiv begründeten — Äußerung hinreißen: „Das verstehen Excellenz nicht!“ Da wurde er in rücksichtsloser Weise plötzlich pensioniert und starb wenige Monate später. Damit verlor der Dichter die für eine Natur wie die seine doppelt wichtige persönliche Beziehung zum Theater und überdies auch den einzigen kritischen Berater, der ihn ernstlich gefördert, ja auf seine ganze litterarische Entwicklung entschiedenen Einfluß gehabt hat. Wohl macht Grillparzer auch über ihn in seinem Tagebuch gelegentlich eine mißmutige Bemerkung; aber ebenda bemerkt er auch, daß er durch seinen Tod viel verloren habe. Das Widmungsgedicht aus der Zeit der „Ahnfrau“ kennen wir schon. Noch deutlicher aber ergiebt sich aus dem „Entwurf einer Widmung der Sappho“ (III, 346), und vor allem aus dem schönen Nachruf (XIV, 175), wie hoch er ihn als Schriftsteller und als Menschen schätzte. Wie er hier etwas Lessingsches in ihm

findet, so heißt es auch in der von ihm verfaßten Grabschrift (II, 229): „Stand jemand Lessing nahe, so war er es.“ Schreyvogel war in der That der reinste Vertreter der josephinischen Epoche in der östreichischen Litteratur; er war keine schöpferische Natur, aber, wie Sauer sagt, „ein Anreger ersten Ranges“. — Auch eine neue Geschmacksrichtung gewann immer mehr Boden; Friedrich Halm, „der Dichter des schönen Scheins[34])“, fand mit seinen Stücken lauten Beifall; die Aufführungen von Grillparzers Dramen wurden immer seltener; selbst der glänzende Erfolg des „Traums“ konnte daran auf die Dauer nichts ändern. Endlich wirkte auch eine litterarische Fehde mit dem frechen, aber witzigen Saphir (1834) verstimmend auf den Dichter. Er hatte sich den Zorn dieses würdelosen Gesellen dadurch zugezogen, daß er gemeinsam mit Bauernfeld seine Aufnahme in den „Neuen Klubb“ hintertrieb. Daraus entspann sich zunächst ein litterarischer Streit zwischen Saphir und Bauernfeld. Aber bald griff Grillparzer, ganz gegen seine Gewohnheit — um des Freundes willen — ein und mußte es erleben, daß jener zwar nicht das Recht, aber die Lacher auf seiner Seite hatte. Er selbst schrieb bitterböse Epigramme auf Saphir, behielt sie aber in seinem Pult. — In demselben Jahr bewarb er sich vergeblich um die Stelle des Vorstehers der Universitätsbibliothek, und als 1835 Kaiser Franz starb, da wurden auch die öffentlichen Verhältnisse noch unfreundlicher; denn nunmehr fiel auch noch der persönliche Respekt vor dem Monarchen weg. Die Regierung bewegte sich geistlos in den alten Bahnen weiter; bald galt es in allen gebildeten Kreisen für unanständig, auf ihrer Seite zu stehen. Verschiedene östreichische Schriftsteller wandten sich dem Auslande zu. Grillparzer dachte daran natürlich nicht; aber er wollte wenigstens in einer Reise wieder einmal Erfrischung suchen. Er trat sie am 30. März 1836 an; sein Ziel war diesmal Frankreich und England. Seine ausführlichen Tagebücher darüber zeigen ihn auch als sehr anschaulichen Schilderer praktischer Verhältnisse, namentlich der großartigen Entwicklung Englands in Handel, Schiffahrt und Industrie. Einmal ver-

steigt er sich zu der uns heute seltsam berührenden Äußerung, wenn die Engländer ernsthaft wollten, würde alles vor ihnen zerstäuben, gerade wie einst selbst Napoleon (XVI, 127). Namentlich das gewaltige London macht den tiefsten Eindruck auf ihn, sichtlich weit mehr als Paris. Auch viel heiterer wird er durch die großen Londoner Eindrücke. Die während des Aufenthalts in Paris noch häufigen Klagen über die völlige Vergeblichkeit der Reise für seine Stimmung verschwinden bald ganz. Der Gelegenheit allerdings, mit litterarisch oder sonst hervorragenden Persönlichkeiten bekannt zu werden, weicht er auch diesmal nach seiner Art eher aus. Näheres Interesse gewinnen ihm von den deutschen Schriftstellern, mit denen er in Berührung kommt, nur Heine und Börne ab. Nach dem ersten Besuch bei jenem schreibt er echt Grillparzerisch: „Ich erfreute mich des seltenen Vergnügens, bei einem deutschen Litterator gesunden Menschenverstand zu finden.“ (XVI, 65). — Bei weitem die eingehendste Teilnahme widmet er in Paris wie in London dem Theater. Seine Urteile sind überall durchaus selbständig. Am allerwenigsten ist er von Schultheorien beengt; aber er zeigt überhaupt weiten Blick und wird dem Volksstück und der Posse ebenso gerecht, wie dem Drama höheren Stils. Daß ihn die Oper kaum weniger interessiert, als das Schauspiel, ist bei seiner Musikliebe fast selbstverständlich. Nur ungern versage ich mir, auf seine Urteile im einzelnen einzugehen. Auch die übrigen Künste werden durchaus nicht vernachlässigt. Über viele Meisterwerke der Malerei urteilt er nicht als eigentlicher Kenner, aber mit dem wirklichen Verständnis des feingebildeten und künstlerisch empfindenden Mannes. Seine Begeisterung für die Antike bricht namentlich mächtig hervor, als er in London die Marmorwerke von Parthenon gesehen hat. „O neue Pfeffer- und Theewelt“ ruft er aus, „wie kommst du da zur Vergleichung!“ Die Parlaments- und Gerichtsverhandlungen und gar manche andre Seiten des öffentlichen Lebens erregen gleichfalls sein verständnisvolles Interesse. Die Schönheiten der Natur genießt er mit offenem Gemüt; im Parke von Trianon fühlt er sich glücklich wie ein Kind. In einzelnen

kleinen Schilderungen aus dem Volksleben zeigt sich dieselbe Meisterschaft, die er später im „Armen Spielmann“ bewährt hat.[35]) Grillparzer hat die Reisezeit gut benutzt, um zu beobachten, zu lernen, seinen Reichtum an Anschauungen zu vermehren. Von bedeutenden Menschen allerdings hielt er sich, wie erwähnt, auch diesmal ferner als wir wünschen möchten; er konnte eben nicht aus seiner Haut heraus. Immerhin hatte die Reise, die ihn zuletzt noch in kurzem Verweilen durch Belgien und die Rheinlande führte, günstig auf ihn gewirkt. Da erhielt er in München eine Nachricht, die auch jeden andern tief berührt haben würde, ihn aber, zumal wenn er an ähnliche frühere Familienereignisse dachte, doppelt schmerzlich treffen mußte. Sein Bruder Karl hatte sich amtliche Unregelmäßigkeiten zu schulden kommen lassen; er hatte seine Stellung verlassen und in einem Anfall von Wahnsinn sich eines Mordes beschuldigt. Ganz abgesehen von der seelischen Erregung erwuchsen dem Dichter natürlich daraus eine Menge peinliche Unannehmlichkeiten und dazu noch pekuniäre Lasten.

Aber sein Gemüt war doch jetzt widerstandsfähiger. Bald regte sich die Schaffenskraft von neuem; ja er vermochte wieder einmal ein Stück in einem Zug zu schreiben und noch dazu ein Lustspiel, das einzige, das er uns, abgesehen von seinen Jugendversuchen, geschenkt hat, „Weh' dem, der lügt!“ Die Wiener hatten der ersten Aufführung (6. März 1838) mit außerordentlicher Spannung entgegengesehen. Der ernst-hypochondrische Grillparzer als Lustspieldichter! In begreiflichem Stolze auf ihren Dichter erwarteten sie vieles, vor allem aber etwas anderes als sie erhielten. Was ihnen Grillparzer bot, war kein Lustspiel im herkömmlichen Sinne; es war ein Stück mit heiterm Ausgang und mit reichem humoristischen Gehalt, aber doch mit durchaus ernsten Grundgedanken, am meisten an Shakespeares Märchenkomödien erinnernd. Dazu der fremdartige Stoff aus jener dämmerhaft-wilden Periode des beginnenden Mittelalters, die uns Menschen des 19. Jahrhunderts so fern liegt; dazu kamen, wie nach Laubes Mitteilungen nicht zu bezweifeln ist, eine verkehrte Besetzung der Hauptrollen und eine

durchgängig viel zu schwere Art der Darstellung, die man thörichterweise Grillparzer schuldig zu sein glaubte — man kann begreifen, daß das Stück keinen Erfolg hatte. Daß es aber zu einer teilweise demonstrativen Ablehnung kam, wird erst durch eine genauere Betrachtung desselben verständlich werden. Die Quelle Grillparzers war eine Legende aus Gregors von Tours fränkischer Geschichte; ihr hat er die Zeit und Lokalfarbe und die Umrisse der äußern Handlung entnommen. Die dichterische Seele aber hat er selbst dem Stück eingehaucht; der Grundgedanke ist bei Gregor von Tours nur einmal leise angedeutet. Von den Personen sind Edrita und Galomir des Dichters völlig freie Erfindung. Sein Eigentum ist auch alles, was den Leon über das Niveau eines kecken und gewandten Burschen in eine höhere Sphäre emporhebt.

Atalus, der Neffe des frommen Bischofs Gregor ist in die Gefangenschaft des germanischen Grafen Kattwald geraten. Gregor kann die Summe zu seiner Loskaufung nicht aufbringen; denn in übertriebener Gewissenhaftigkeit glaubt er, nur das Geld dazu verwenden zu dürfen, das er sich selbst am Leibe abspart: ja schließlich hält er auch dies für unrecht. Sein Küchenjunge Leon, der ihm eben mit der größten Keckheit, aber aus wirklicher Liebe heraus Vorwürfe wegen seiner Knauserei gegen sich selbst gemacht hat, erbietet sich, den Atalus zu befreien, muß aber seinem verehrten Herrn, dessen sittliche Strenge ihm gewaltig imponiert, geloben, sich dabei von Lug und Trug fernzuhalten. Er läßt sich durch einen Pilger als Sklaven an Kattwald verkaufen und gewinnt durch seine Geschicklichkeit als Koch, noch weit mehr aber durch seinen kecken Humor bald dessen ganze Gunst. Noch tiefer aber wirkt eine Natur wie die seine auf Kattwalds Tochter Edrita. Ein frisches Naturkind von scharfem natürlichen Verstand, ohne jede Anlage zum Grübeln und Träumen, hat sich bisher in den von jeder Kultur unbeleckten Verhältnissen ihres Vaterhauses wohl gefühlt. Sie genießt ja große Freiheit und weiß den Vater leicht nach ihren Wünschen zu lenken. Selbst in die Vermählung mit dem tölpelhaften Galomir, dessen einzige Gabe rohe Kraft ist, hätte

sie sich vielleicht gefunden, weil sie so wenig Gelegenheit hatte, ihn mit andern Männern zu vergleichen. Aber sowie sie Leon kennen lernt, fühlt sie einen innern Zug zu ihm; ihre Gunst erleichtert ihm die Durchführung seiner Aufgabe nicht wenig. Seine Flucht mit Atalus, obgleich durch dessen schwerfälligen Egoismus sehr erschwert, wird gerade dadurch ermöglicht, daß er dem Grafen Kattwald seine kecksten Vorsätze mit voller Offenheit ankündigt und so den Glauben erweckt, er scherze nur. Er sagt aber in der That meist die Wahrheit, wenn auch genau besehen, eben um zu täuschen. Die Erreichung seines Zwecks bleibt ihm die Hauptsache. Als er sich gleich nach seiner Ankunft bei Kattwald des Bischofs Forderung noch einmal vorhält, fügt er sehr bezeichnend hinzu: „Man wird ja sehen." Aber gerade das ist echt lustspielmäßig, und wer möchte ihm deshalb zürnen? Kommt er aber auch mit dieser Art von Wahrheit nicht aus, so weiß er recht geschickt an des frommen Bischofs Forderung herumzudeuteln. Er entkommt glücklich mit Atalus. Auch Edrita folgt ihm, eigentlich wider seinen Willen. Aber sie hat es ihm doch angethan; während der gefahrvollen Flucht wird sie ihm immer lieber, wenn er sie auch scheinbar rauh zurückstößt. Endlich stehen die drei Flüchtlinge vor dem Bischof; Leon muß gestehen, daß es so ganz ohne Unwahrheit nicht abgegangen sei. — Und nun wird das Thema noch einmal in überraschend schöner Weise aufgenommen. Als nämlich Atalus um Edrita wirbt und diese ihn wenigstens nicht für immer abweist, da kommt Leon zum Bewußtsein seiner Liebe zu ihr und bittet den erstaunten Bischof um seine Entlassung. Mit dem wahren Grund dafür will er erst nicht heraus. Aber als ihm Gregor wiederholt sein „Weh dem, der lügt!" zuruft, da gesteht er, daß Edrita ihm selbst im Sinn liege. Nun zeigt auch das Mädchen ihr wahres Gefühl, und der Bischof nimmt Leon zum Neffen an und segnet gern den Bund der beiden, nachdem Atalus, innerlich geläutert durch das Gefühl der Dankbarkeit, die Worte gesprochen hat:

„Ich denke, Herr, das Mädchen dem zu gönnen,
Der mich gerettet, ach, und den sie liebt."

So scheiden wir mit dem Gefühl wahrer Befriedigung von dem liebenswürdigen Stück. Freilich wird darin des Bischofs Grundsatz in seiner strengen Fassung ad absurdum geführt. Wie diese Welt nun einmal ist, erweist sich seine Forderung, immer die Wahrheit und nichts als sie zu sagen, als undurchführbar; aber gerade das entspricht dem Charakter des Lustspiels. Dabei wird übrigens jede moralische Laxheit sorgfältig vermieden. Gregor hat wohl seinen Standpunkt mildern müssen; aber er wird deshalb in Zukunft nicht minder edel handeln. Leon aber ist, wie J. Minor schön sagt, allmählich von der äußeren Wahrheit zur innern Wahrhaftigkeit vorgedrungen; er wird seines Herrn Forderung künftighin erst recht als Ideal vor Augen haben; auch Edrita und selbst Atalus erscheinen unverkennbar geläutert und gehoben.

Wer sich in des Dichters Art eingelebt hat, der wird dieses Lustspiel auf keinen Fall aus der Zahl seiner Dramen wegwünschen. Auch trägt es die echten Züge seines Wesens. Namentlich seinem tiefen Widerwillen gegen die Unwahrhaftigkeit sind wir schon wiederholt begegnet. Nur führt er hier den Kampf dagegen echt lustspielmäßig. Dementsprechend sind auch die Charaktere gehalten, und einige darunter können entschieden den Ruhm der Originalität beanspruchen. Neben dem ungebildet rohen, aber im Grunde gutmütigen Kattwald stehen in dem hochmütig-phlegmatischen Atalus und dem ungeschlachten Tölpel Galomir die Vertreter der passiven Komik. Ganz andrer Art ist schon das reizvoll-kecke Naturkind Edrita, und den vollen Gegensatz zu jenen Gestalten aus der Barbarenwelt bilden der fromme Bischof, der uns durch seine hohe Sittlichkeit die höchste Achtung abzwingt und zugleich durch die Engheit seines Standpunktes lächeln macht, und vor allem der Küchenjunge Leon. In dieser Meisterschöpfung hat Grillparzer wohl den allerglänzendsten Beweis von seiner Gabe sich „von seinen Personen zu trennen“ geliefert. Leon ist geradezu das Widerspiel zum armen Spielmann. Er hat eine unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht in allen Widerwärtigkeiten, eine wahrhaft strotzende Gesundheit des Wesens. Wir möchten mit

Volkelt wünschen, dem Dichter wären einige Tropfen seines Temperaments beigemischt gewesen. Aber freilich, daß ein Küchenjunge mit so souveräner Überlegenheit den Vertretern des Adels Atalus und Galomir gegenübersteht; daß er diesen Menschen gegenüber so empfinden mußte; daß er die Braut heimführt, die doch immerhin eine Grafentochter ist: dies alles hat gewiß bei jener ersten Aufführung auf einen großen Teil des vornehmen Burgtheaterpublikums verletzend gewirkt. Man faßte das echt dichterisch empfundene Werk als Tendenzstück und daher glaubte man sich auch zu einer schroffen Ablehnung berechtigt. Uns kann dergleichen nicht mehr beirren; wir vermögen es rein künstlerisch zu beurteilen. „Weh dem, der lügt!“ ist ein rein komisches Stück. Aber sein fremdartiges Kolorit und das Fehlen grobkomischer Effekte, die dröhnende Lachsalven hervorrufen, machen es ungeeignet, auf die Masse zu wirken. Nichtsdestoweniger hat ihm Goedeke mit Recht prophezeit, es werde alle die Eintagsfliegen des Lustspiels, die einige Jahre lang volle Häuser zu machen pflegen, überdauern. Und wenn er ihm hauptsächlich ein litterarisches Fortleben in Aussicht stellt, wenn er es für die Bühne zu gut nennt, so wird immer wahrscheinlicher, daß er sich geirrt hat. Bulthaupt sagt mit Recht, die Gestalt Leons stelle Grillparzer unter die ersten humoristischen Dramatiker Deutschlands. Auch er wagt zwar (1890) noch nicht zu behaupten, daß sie genügen werde das Stück auf der Bühne zu erhalten; aber heute dürfen wir dieses schon weit zuversichtlicher aussprechen. Zu den glänzenden Triumphen, die „Weh dem, der lügt!“ seit den siebziger Jahren, unstreitig z. T. wegen der glänzenden Darstellung, in Wien feiert, sind bei Gelegenheit der Jahrhundertfeier Aufführungen an fünf andern deutschen Bühnen gekommen, und wenn man sich die Schicksale von Shakespeares Märchenkomödien vergegenwärtigt, so scheint die Hoffnung berechtigt, daß auch für Grillparzers ähnliches Stück die Zeit einer volleren Würdigung kommen wird. — Daß er das Zeug zu einem Lustspieldichter hatte, unterliegt keinem Zweifel. Darauf führen außer seinen Jugendversuchen auch die Urteile, die er bei Gelegenheit eines

Preisausschreibens (1850) über die eingelaufenen Lustspiele abgegeben hat (XIV, 181). Dafür spricht vor allem auch die Thatsache, daß der dritte Akt von Bauernfelds „Bekenntnissen“ im wesentlichen sein Werk ist. Seine Schicksale und seine Art das Leben zu nehmen ließen freilich diese Begabung für die Komödie nur halb zur Entwicklung kommen.

X.

Grillparzers Verstummen. Die Dramen des Nachlasses.

Der Mißerfolg seines Lustspiels und vielleicht am meisten die einem solchen Dichter gegenüber auf jeden Fall verwerfliche Form, in der ein Teil des Publikums sein Mißfallen zu erkennen gab, mußte Grillparzer tief verstimmen. Das Gefühl der inneren Verzweiflung zwar blieb dem jetzt ruhiger gewordenen Manne fern; aber er faßte den verhängnisvollen Entschluß und hat ihn, soweit gewöhnliche Theatervorstellungen in Betracht kommen, durchgeführt, bei seinen Lebzeiten keines seiner künftigen Stücke mehr aufführen zu lassen. Auch veröffentlicht hat er von Dramen nur noch den ersten Akt der Libussa und das Estherfragment. In seinen letzten Jahren allerdings wurde er milder. Er übergab Heinrich Laube das Manuskript der „Libussa“ und ermächtigte ihn, das Stück zur Aufführung zu bringen, wenn er meine für einen vollen Erfolg einstehen zu können; diese Bürgschaft indes glaubte jener mit Recht nicht übernehmen zu können. Für den „Bruderzwist“ aber nahm der Dichter eine Aufführung im neuen Stadttheater in Aussicht; doch dies wurde vor seinem Tode gar nicht fertig.

Man hat wohl gemeint, der Mißerfolg von „Weh dem, der lügt!“ sei doch eigentlich für Grillparzer nur der Anlaß, nicht die Ursache seines Fernbleibens von der Bühne gewesen. Damit behauptete man gewiß zu viel; aber etwas Wahres liegt darin. Unleugbar verliert seine Schaffenskraft von jetzt an einen Teil ihrer ursprünglichen Frische, und auch der Um-

fang seiner dramatischen Produktion wird geringer. Gewiß erklärt sich das bis zu einem gewissen Grade aus der nunmehr fehlenden lebendigen Wechselwirkung mit der Bühne, umsomehr als gerade Grillparzer von Buchdramen nie etwas hat wissen wollen. Aber ebenso sicher machte sich darin auch der Einfluß des höheren Alters geltend; das konnte zumal bei einem Dichter, der in so hohem Grade von der Inspiration abhängig war und seinen Personen soviel von seinem Herzblut mitzugeben pflegte, unmöglich anders sein. So hoch die nachgelassenen Dramen als wahrhaft poetische Schöpfungen einer tiefsinnigen Weisheit und wenigstens zwei von ihnen durch die Meisterschaft der individuellsten Charakteristik stehen, als Bühnendramen können sie unzweifelhaft den Vergleich mit des Dichters früheren Stücken nicht aushalten. Dieser Erkenntnis hat sich Grillparzer selbst gewiß am allerwenigsten verschlossen, und sie wird ihm das Festhalten an dem einmal gefaßten Entschlusse erleichtert haben; ordnete er doch in einer später für ungiltig erklärten testamentarischen Bestimmung vom 7. Oktober 1848 die Vernichtung der „Libussa" und des „Bruderzwistes" an. Hätte ihm aber sein Lustspiel mindestens einen freundlichen Erfolg gebracht, so hätte er sicherlich seine letzten Dramen nicht im Pulte verschlossen gehalten, und sie würden vielleicht in mancher Hinsicht ein anderes Aussehen bekommen haben. — Wenn wir von der interessanten dialogischen Charakterstudie „Hannibal", deren Ausgestaltung zu einem Drama Grillparzer nie beabsichtigt hat, und von der ursprünglich für Beethoven bestimmten, später von Kreuzer komponierten Oper „Melusine", die ohnehin aus früherer Zeit stammt und für seine dichterische Würdigung ohne größere Bedeutung ist, absehen, haben wir von dramatischen Dichtungen noch die drei Trauerspiele „Libussa", „Ein Bruderzwist in Habsburg" und „Die Jüdin von Toledo" zu betrachten. In ihren Ursprüngen reichen sie sämtlich weit zurück; aber der Dichter ließ die Arbeit daran dann viele Jahre ruhen. Ein der „Libussa" verwandtes Stück „Drahomira" hatte ihn schon in den Jahren vor der „Ahnfrau" beschäftigt. In derselben Zeit zeichnete er sich auch die „Jüdin"

als möglichen dramatischen Stoff auf; die Niederschrift der Eingangsscene möchte Sauer ins Jahr 1824 setzen, und die unverkennbare Ähnlichkeit im Wesen Rahels und der Marie Daffinger führt uns wenigstens auf die späteren zwanziger Jahre zurück. Die ersten Spuren eines „Rudolf II.“ finden sich gleichfalls schon 1824, und während seines Aufenthaltes in Prag 1826 geht dem Dichter dieser Plan von neuem durch den Kopf. Vollendet wurde zuerst die „Libussa“. Die ersten Spuren einer erneuten Beschäftigung damit zeigt eine Tagebuchnotiz vom 17. Dezember 1831; aber erst kurz nach Abschluß seines Lustspiels ging er ernstlich an die Ausführung, und der erste den Charakter eines Vorspiels tragende Akt wurde am 29. November 1840 in einer Wohlthätigkeitsvorstellung des Burgtheaters aufgeführt; trotzdem gelangte das Stück wohl erst gegen Ende der vierziger Jahre zum Abschluß. Schon in dieser langsamen Arbeit, die auch bei den beiden anderen Nachlaßdramen wiederkehrt, liegt ein bezeichnender Gegensatz zu des Dichters früherer, teilweise fieberhaft rascher Schaffensweise; schon dadurch wurde die dramatische Wirksamkeit, vor allem die Einheitlichkeit gefährdet. Der Stoff der „Libussa“ kam sowohl seinen romantischen wie seinen patriotischen Neigungen entgegen. Im Gegensatze zu seiner gewöhnlichen Art hat er hier ein doppeltes Thema, einmal den Gegensatz der mit sich einigen Natur zur Kulturarbeit und dann das Verhältnis zwischen Mann und Weib behandelt, allerdings so, daß das zweite, das ihn wohl überhaupt mehr als jedes andere beschäftigt hat, im Vordergrunde steht. Infolge dieser Doppelseitigkeit bleibt freilich ein ungelöster Rest; aber immerhin hat er es in bewunderungswürdiger Weise verstanden, die beiden Themen in innere Beziehung zu einander zu setzen. Er ermöglicht sich das zunächst durch die Wahl eines Stoffes aus jener Zeit der Dämmerung, wo sich Sage und Geschichte scheiden. Dem entspricht auch das märchenhafte Halbdunkel, das über dem Ganzen ruht. Aber ich kann nicht finden, daß dadurch, wie Scherer meint, das dramatische Leben fast völlig verschwunden sei; es ist nur so weit gedämpft, als es dieser Stoff erforderte. Überdies

werden wir für den Mangel an fortreißendem dramatischen Leben mindestens zum Teil durch intime poetische Reize entschädigt. Gewiß hat das Stück keine Aussicht jemals populär zu werden; aber die Zahl derer, die sich an seiner sinnvollen Schönheit innig erbauen, wird sicherlich noch sehr steigen, und auch die Bühnen werden ihm nicht immer verschlossen bleiben. Auf jeden Fall aber hat ein solches Stück, das, wie Volkelt mit Recht sagt, nur ein vollgereifter Dichter schreiben konnte, eine volle Daseinsberechtigung. Eine tiefe Symbolik geht durchs Ganze, aber trotzdem bleiben wenigstens die Gestalten der Libussa und des Primislaus anschaulich, wenn sie auch nicht den vollen Reiz des Individuellen haben.

Libussa, des Böhmenherrschers Krokus jüngste Tochter, sucht für ihren todkranken Vater in dem einsamen Waldthal von Budesch eine heilende Pflanze. Dabei gerät sie in Gefahr, in einem Waldbache zu ertrinken, wird aber durch einen Landmann Namens Primislaus gerettet. Als sie auf dessen Rosse wieder in ihres Vaters Burg ankommt, ist dieser gestorben. Aber bald soll sich zeigen, daß doch die Stimme, die sie in jenes Thal trieb, keine trügerische war. Die böhmischen Edlen, die Wladiken, fordern sich eine der drei jungfräulichen Töchter des Krokus, die bisher allein in stiller Erforschung der Geheimnisse der Natur und des Sternenhimmels gelebt haben, zur Fürstin. Libussa übernimmt mit raschem Entschlusse das schwere Amt; seit jenem Erlebnis mit Primislaus fühlt sie sich innerlich verwandelt; sie möchte Mensch mit Menschen sein. Mit kindlichem Vertrauen geht sie an ihre große Aufgabe. Gewöhnt an die sinnvolle Betrachtung der nach ewigen Gesetzen still ihre Bahn wandelnden Sterne, glaubt sie die Menschen mit weiser Vernunft, nach den Grundsätzen nicht des strengen Rechts, sondern der inneren Billigkeit lenken zu können. Aber das führt zu immer steigenden Mißverhältnissen. Die Wladiken, als deren Vertreter der *weise* Lapak, der *starke* Biwoy, der *mächtige* Domaslav erscheinen, fordern immer stürmischer, sie solle sich einen Gemahl wählen. Sie denken natürlich an sich selbst; Libussa aber hält sie mit einem Rätselworte hin,

das nur Primislaus lösen kann. Er erfährt auch wirklich durch die Wladiken, die ihn, ohne ihn zu kennen, zum Schiedsrichter wählen, davon. Sein ganzes Herz zieht ihn zu Libussa. Aber gerade weil er äußerlich unter ihr steht, glaubt er sich um seiner Manneswürde willen zu doppelter Zurückhaltung verpflichtet. Da entschließt sie sich zu einem weiteren Schritte des Entgegenkommens. Sie sendet nach ihm. Sein Roß, das sie einst in ihr Schloß zurückbrachte, zeigt den Boten den Weg. Primislaus erscheint; aber er tritt ihr gegenüber ganz als Landmann auf und wahrt doch aufs schönste seine männliche Würde. Er spricht zu ihr gleichfalls in Rätselworten; alle ihre Versuche, ihm das Geständnis einer demütigen Liebe zu entlocken, bleiben vergeblich; er zeigt ihr immer wieder die Überlegenheit der festen Männlichkeit über das von Laune und Neigungen bestimmte Handeln des Weibes. Schließlich ist ihre natürliche Sprödigkeit überwunden, und sobald sie ein einfaches „bitte!" ausgesprochen hat, bricht sein tiefes Gefühl stark hervor. Nun löst er auch das Rätsel, indem er in Libussas Kette das Mittelstück einfügt, das er, als er sie rettete, zum Andenken zurückbehalten hatte. Aber eine Werbung vermeidet er auch jetzt noch; sie muß selbst das entscheidende Wort sprechen. So schließt der vierte Akt. — Libussa ist glücklich in der Unterordnung unter Primislaus; er zeigt alle Tugenden des Mannes und des Regenten, ohne ihr die Ehren der Fürstin irgendwie zu schmälern. Staat und Volk blühen empor. Als einigender Mittelpunkt soll eine Stadt, Prag, gebaut werden. Libussa soll die Gründung weihen. Sie weigert sich erst; denn sie fühlt, daß der prophetische Aufschwung, der ihr früher natürlich war, jetzt ihr Tod sein könne. Aber als Primislaus nun die ganze Feier aufgeben will, da erfüllt sie seinen Wunsch. Im begeisterten Schauen thut sie tiefe Blicke in die Zukunft — der Dichter hat in ihren Reden vielfach seine eigenen Ansichten niedergelegt — dann aber sinkt sie tot am Altar zusammen.

Dieser tragische Schluß ist der wunde Punkt des ganzen Dramas. Freilich ist es nicht richtig, daß die vier ersten Akte, wie z. B. Fäulhammer meint, ein abgeschlossenes Ganze bilden.

Vieles im ersten Akte, namentlich die nachdrücklichen Warnungen der Schwestern, Libussa möge sich nicht unter die Menschen mischen, sie überschreite damit die Schranken ihres Wesens, weist deutlich auf ein tragisches Ende hin. Aber andererseits empfinden wir gerade Libussas Eintreten in den Kreis der Menschen, ihre völlige Hingabe an einen ihrer Liebe in jeder Weise würdigen Mann als so berechtigt, und außerdem drängt das sinnvoll-heitere Rätselspiel der mittleren Akte den Gedanken an einen tragischen Ausgang so sehr in den Hintergrund, daß der Schlußakt, so Herrliches er an sich enthält, immerhin befremdend wirkt. Darin rächt sich doch die Doppelseitigkeit des Themas. Scherer nennt mit Recht Libussas Menschwerdung zugleich eine Verklärung. Aber daß sie sich noch einmal in übermenschliche Regionen zurückwagt, empfinden wir nicht als Schuld; denn sie thut es nur aus Liebe zu Primislaus. Wollte der Dichter sie untergehen lassen, weil sie in die neue Zeit der Kultur nicht hineinpaßt — wie das bei ihren Schwestern unstreitig der Fall ist — so mußte er in ihr von selbst oder durch den Einfluß der Schwestern die Sehnsucht nach dem Übermenschlichen wieder erwachen lassen. Dann hätten wir ihren Tod als vollbegründet empfunden. Ob uns ihr Wesen dabei ebenso sympathisch geblieben wäre, ist freilich eine andere Frage. Aber unbeschadet dieses gewichtigen Einwandes bleibt „Libussa" ein echt poetisches, tief sinnvolles Drama. Der Stoff ist z. B. auch von Clemens Brentano in der „Gründung Prags" behandelt worden; aber Grillparzers Werk ist durchaus originell und schon deshalb eine wahre Bereicherung unserer Litteratur; insbesondere das Verhältnis von Mann und Weib ist vielleicht in keinem anderen Drama so allseitig behandelt worden.

Die beiden noch übrigen Tragödien wurden erst in den fünfziger Jahren vollendet. Über die ersten Anfänge der „Jüdin von Toledo" haben wir schon gesprochen. Das Stück wieder ernstlich vorzunehmen, dazu bot dem Dichter, wie Sauer annimmt, möglicherweise sein Interesse für Lola Montez eine äußere Anregung; auch die Zeit der erneuten Beschäftigung damit (1848/49) stimmt dazu. Aber für das Verständnis des

Stückes wird durch diese Annahme nichts gewonnen; viel wichtiger ist es, daß man sich die schon erwähnte Ähnlichkeit zwischen Rahel und Marie Daffinger vor Augen hält. Von bedeutsamstem Einfluß auf das Werk ist weiter die eingehende Beschäftigung mit Lopes Dramen gewesen, der sich der Dichter gerade damals hingab. Dessen den gleichen Stoff behandelndes Stück „Der Friede der Könige oder die Jüdin von Toledo" hat er stark benutzt. Aber Grillparzers Schöpfung bleibt trotzdem ein durchaus originelles Drama; das lehrt ein Blick auf die Handlung, noch mehr aber eine Vergleichung der Charaktere. Namentlich ist Rahel mit ganz anderer psychologischer Feinheit gezeichnet, als bei dem spanischen Dichter, und die Esther vollends mit ihrem wahrhaft großen, fast weisen Sinne ist in dieser Ausgestaltung durchaus Grillparzers Eigentum. In der Handlung mußte er schon deshalb vieles ändern, weil bei Lope mehrfach überirdische Gewalten eingreifen. „Die Jüdin von Toledo" ist eine Tragödie der Leidenschaft und giebt uns auch das Gefühl, daß wir ein typisches Menschenschicksal vor uns sehen, wovon bei Lope keine Rede sein kann. — König Alfonso, eine ruhig-edle Natur, ist nur unter Männern aufgewachsen; frühzeitig haben ihn die Staatsgeschäfte voll in Anspruch genommen; nie ist ihm eine ernste Liebesleidenschaft nahgetreten; in großer Jugend hat man ihn mit der kühlen Engländerin Eleonore, einer von jenen Frauen, „die ewig nur mit ihrer Tugend zahlen", vermählt. Ganz in den Pflichten seines königlichen Berufes lebend, hat er an ihrer Seite nichts entbehrt. Da sieht er die junge Jüdin Rahel. Ihre berückende Schönheit, ihr widerspruchsvolles und doch so natürliches Wesen, ihre halb unbewußte Koketterie, der ganze unerklärliche Zauber des Unlogischen der weiblichen Natur wirkt auf ihn, der die Frauen noch nicht kennt und in Rahels Art überdies den Gegensatz zu der Art seiner Gemahlin wohlthuend empfindet, mit doppelter Gewalt. Hier tritt ihm zum ersten Male das Weib entgegen.

> „Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht,
> Und rächt die Thorheit an der Weisheit Zögling."

Freilich empfindet er zu ihr, die, wie er selbst sagt, „alle Fehler dieser weiten Erde" hat, nicht jene tiefe, seelische Liebe, sondern nur den Rausch der Leidenschaft, der sich, wenn auch nicht mit Verachtung, aber doch mit Nichtachtung vor ihr verträgt; er traut sich die Kraft zu, jederzeit zu den Pflichten des Gatten und des Herrschers zurückzukehren; ja als er sie am Schlusse des dritten Aktes verläßt, hat er sich bereits innerlich von ihr gelöst. Doch die kühle, jeder weiblichen Liebenswürdigkeit entbehrende Haltung der Königin, ihre völlige Verständnislosigkeit für die Möglichkeit einer solchen Verirrung ruft ihm die zauberhafte Gestalt Rahels von neuem vor die Seele. Als er dann vollends erfährt, daß die Stände auf Betrieb der Königin die Ermordung der Geliebten beschlossen haben, als er zu spät kommt, um die gräßliche That zu hindern, da ist er im ersten Augenblicke zu schwerer Rache entschlossen; noch einmal will er die Tote schauen, um sein Rachegefühl zu entflammen; aber er fühlt schon jetzt, wie vieles sich aus seiner Vergangenheit und seinem Wesen heraus diesem Strafgericht entgegenstemmen wird. Und nun kommt — durch diesen Zug vorbereitet, aber doch immer noch überraschend — die eigentümliche Schlußwendung. Der Tod hat für ihn den Reiz Rahels zerstört; ein böser Zug tritt jetzt in ihrem Antlitz hervor; er fühlt sich plötzlich völlig abgekühlt. Sein Weib, sein Kind und sein Volk treten ihm wieder vor die Seele; dazu empfindet er deutlich seine eigene Schuld: er kann nicht strafen. Er will sich künftig nur als Feldhauptmann seines Volkes betrachtet wissen; bis sein Sohn herangewachsen ist, soll die Königin die Regentschaft führen; im Kampfe gegen die Mauren wird er und werden die Stände ihre Schuld sühnen. Was er gefehlt hat, ist in der That nicht derart, daß unser sittliches Gefühl seinen Tod verlangte. „Er ist", sagt A. von Berger sehr schön, „mit einer Schuld gesegnet, die die Wurzel seiner Tugend sein wird." Dabei bleibt freilich Rahels Tod eine Härte, die wir peinlich empfinden, zumal der Begriff der Schuld auf ein Wesen ihrer Art kaum anwendbar ist. Wir begreifen, daß Esther im ersten heißen Zorne einen Fluch über

den so schnell ruhig gewordenen König ausspricht; aber wir begreifen ebenso, daß sie ihn zurücknimmt, als sie sieht, daß ihr Vater selbst jetzt noch an sein elendes Gold denkt.

„Wir steh'n gleich jenen in der Sünder Reihe;
Verzeih'n wir denn, damit uns Gott verzeihe,"

lauten ihre echt Grillparzerschen Schlußworte. Im Sinne des Dichters konnte das Stück gar nicht, wie man wohl verlangt hat, mit Esthers Fluch schließen. Er steht in der That auf Alfonsos Seite; dieser ist der Held des Stückes. Grillparzer will zeigen, wie er „aus einem frühreifen, von Sünde und Leidenschaft zufällig unberührten Kinde im Feuer einer starken Leidenschaft zum Manne gestählt wird, durch innere Erfahrung der Schuld zu wahrer Tugend gelangt" (v. Berger).[36]) Und ist es ihm auch nicht ganz gelungen, uns für Alfonso zu gewinnen, jedenfalls wirkt die allerletzte Wendung in diesem Sinne. — Unter den Nachlaßdramen hat die „Jüdin" am meisten Anwartschaft, ein Bühnenstück zu werden. Schon früher hat sie mehrere Aufführungen erlebt und ganz neuerdings hat das deutsche Theater in Berlin das Stück mit gutem Erfolg wieder in seinen Spielplan aufgenommen.

„Ein Bruderzwist in Habsburg" ist wohl diejenige von Grillparzers Tragödien, an der er am längsten gearbeitet hat. Zwischen den Anfängen der Ausarbeitung (1835) und dem endgiltigen Abschluß liegen mindestens zwanzig Jahre. Das Stück zeigt mehrfache Verwandtschaft mit der „Libussa". Beide spielen in einer Übergangszeit; beide zeigen jenen kontemplativen Zug, wie er dem nahenden Alter eigen ist. Libussa wie Rudolf II. versenken sich gern in sinnvolle Betrachtungen; beide beurteilen das Menschenleben mit seinen harten Notwendigkeiten zu sehr nach Analogie des Laufes der wunschlosen Gestirne. Beide Stücke endlich widerlegen in glänzender Weise die z. B. noch von Gottschall vertretene Ansicht, Grillparzer fehle jede eigentliche Originalität. Daß sie daneben auch große Verschiedenheiten bieten, bedarf kaum der Hervorhebung. Während z. B. bei Libussa und Primislaus die eigentlich individuellen Züge mehr zurücktreten, ist Rudolf II.

ein Meisterstück individuellster Charakteristik; ich unterschreibe Wort für Wort das Urteil eines von Scherer citierten, aber nicht genannten Wiener Kritikers: „Nie hat Grillparzer einen Charakter geschaffen, der an unmittelbar einleuchtender Wahrheit und lebensvoller Konsequenz dem Kaiser Rudolf II. gliche. Der Dichter selbst spricht aus dem Kaiser, und doch ist dieser eine vom Dichter unabhängige, völlig objektive Existenz.“ Eben diese Doppelseitigkeit in Rudolfs Wesen machte dem Dichter die Arbeit daran so reizvoll und ließ ihn immer wieder an dieser Charakterstudie feilen. Der Rudolf II. des Dramas steht neben dem Kaiser Rudolf der Geschichte wie ein mit Künstlerauge geschautes und mit Künstlerhand entworfenes Porträt neben der gemeinen Wirklichkeit. Dieser Habsburger hatte wirklich, wie Rankes Schilderung beweist, die Züge, die ihm der Dichter beilegt; nur erscheinen sie im Drama veredelt und zu einem großen Gesamtbild vereinigt, das einzelne Züge der Wirklichkeit zurücktreten läßt, andere schärfer hervorhebt. Rudolf steht durchaus im Mittelpunkte des Stückes; aber man hat mit Unrecht behauptet, die anderen Personen schienen nur um seinetwillen da zu sein. Wir erhalten nicht nur von Matthias und Klesel, die auch äußerlich eine bedeutende Rolle spielen, sondern von sämtlichen Erzherzögen und ebenso von dem wilden und wüsten, aber doch eines edlen Kerns nicht entbehrenden Don Cäsar ein durchaus lebensvolles Bild. Der schon einmal erwähnte Wiener Kritiker faßt, offenbar aus wirklicher Kenntnis heraus, sein Urteil über die intime Kenntnis der Habsburgischen Art, die hier Grillparzer zeigt, in die Worte zusammen, der Dichter schlage uns das ganze Erzhaus von damals wie ein Kartenspiel auf. Auch die Art, wie Schuld und Schicksal Don Cäsars mit der Handlung verflochten sind, hat man mit Unrecht getadelt; jedenfalls wäre das Bild Rudolfs unvollständig, wenn wir ihn nicht auch als Vater kennen lernten. Dagegen bleibt allerdings das Wesen der Geliebten Don Cäsars, der Lucretia, etwas unklar. Indes so außerordentliche Vorzüge das Stück hat, wird es doch nie beim größeren Publikum jene lebhafte Teilnahme, ja leiden=

schaftliche Spannung erwecken, wie einige andere Dramen Grillparzers. So meisterhaft auch das grüblerisch-sinnende, thatenscheue Wesen Kaiser Rudolfs uns anschaulich gemacht wird, er ist ein zu individueller Charakter, zu sehr Sonderling, als daß wir in ihm Züge unseres eigenen Wesens wiederfinden und dadurch mit jener wirksamsten Art des tragischen Mitgefühls erfüllt werden könnten. Auch die Handlung hat kein so starkes, allgemein-menschliches Interesse, wie in des Dichters meisten Dramen; sie dreht sich meist um politische Fragen. Ferner sind zwar die geschichtlichen Ereignisse mit großer Kunst zusammengerückt; aber die gewohnte straffe Einheit ist doch nicht vollständig erreicht. Endlich liegt wenigstens etwas Wahres in Bulthaupts Vorwurf, das Leben des Drama, d. h. eben seine Handlung, sondere sich zu sehr von seiner Seele, „dem Widerstreit des stillen Gemüts mit dem wirbelnden Totentanz der Geschichte."

Das wundersam-unselige Gemisch von Eigenschaften, woraus sich Rudolfs Charakter zusammensetzt, lernen wir schon im ersten Akte kennen. Sein tiefer Widerwille gegen die doch so notwendigen Geschäfte des Tages; seine damit zusammenhängende Unfähigkeit, über die realen Verhältnisse unbefangen zu urteilen und im Gegensatz dazu ein starkes Gefühl seiner Herrscherwürde; sein warmes Interesse für Kunst und Wissenschaft; seine Scheu vor menschlicher Gesellschaft neben seiner innigen Freude an harmlos fröhlichen Menschenkindern wie dem jungen Erzherzog Leopold; seine Abneigung gegen den unstät nach Thaten verlangenden, aber doch der wahren Thatkraft entbehrenden Matthias; sein mit Bewunderung gemischtes Grauen vor Ferdinands von Steiermark gefühllosem Fanatismus: alle diese Züge entfalten sich lebensvoll vor unseren Augen. Auch den Konflikt mit seinem natürlichen Sohne Don Cäsar sehen wir sich schon vorbereiten; mit tiefem Schmerz bemerkt der Kaiser an ihm jene Zügellosigkeit, die seiner eigenen Art so ganz entgegengesetzt ist. — Der zweite Akt ist der dramatisch bedenklichste. Matthias hat das gewünschte Kommando in Ungarn erhalten; allein er wird geschlagen; seine thörichten Träume, mit dem

geschwächten Heere doch noch siegen zu können, weiß ihm der kluge Bischof Klesel bald auszureden; der Kriegsrat entscheidet sich für den Frieden mit den Türken. Soweit ist alles in Ordnung. Wenn aber jetzt Klesel, indem er zunächst scheinbar gegen Matthias spricht, die Erzbischöfe bewegt, jenem unbedingte Vollmacht zu geben — wodurch sie sich der Sache nach mit ihm gegen den Kaiser verbinden — so entspricht das zwar im ganzen der Geschichte, aber recht glaubwürdig vermag es uns der Dichter, wie er die Charaktere einmal angelegt hat, nicht zu machen. — Dagegen das Weitere entwickelt sich aus den jetzt geschaffenen Vorbedingungen und aus den Charakteren ganz konsequent. Im Anfang des dritten Aktes finden wir den Kaiser im Gespräch mit dem treuen Herzog Julius von Braunschweig, zunächst noch ohne Ahnung von dem Schlag, der sich gegen ihn vorbereitet. Gerade seine Unthätigkeit erscheint ihm als das einzige der Lage entsprechende Verfahren; seine Betrachtungen lassen uns den Denker und den Menschen in ihm bewundern; zugleich aber erkennen wir immer deutlicher seine Unfähigkeit, den Staat in drohender Zeit zu leiten. Als er die Kunde von jener Empörung erhält, bewilligt er den böhmischen Ständen, um sie in der Treue zu erhalten, die Religionsfreiheit mit den bezeichnenden Worten:

„Vor Irrtum kann ich länger euch nicht wahren,
Aufruhr ersparen aber kann ich euch."

Die evangelische Lehre ist ihm überhaupt nicht als solche, sondern nur als ein Ausdruck des neuen Geistes der Unbotmäßigkeit zuwider; gegen religiöse Verfolgung vollends sträubt sich sein milder Sinn, „die Überzeugung ehrend selbst im Irrtum". — Kampflos hat er nachgegeben; aber sein Herrscherbewußtsein bäumt sich doch dagegen auf, und als gerade jetzt Leopold erscheint, der sich von Matthias, sobald er seine eigentlichen Absichten durchschaut, rasch wieder abgewandt hat, läßt er sich von ihm den Befehl zur Herbeiführung eines Heeres entreißen. Er beginnt zu handeln, wo es zu spät ist, und die Folgen bleiben nicht aus. Im vierten Akte vollzieht er zwar über seinen wilden Sohn Don Cäsar mit antiker Größe das

Gericht, als dieser in wahnsinniger Eifersucht seine frühere Geliebte ermordet hat; aber als Herrscher scheitert er vollständig. Die Empörung, der sich jetzt auch die Böhmen angeschlossen haben, ist siegreich; in seinem eigenen Schlosse fühlt er sich halb als Gefangener; einen Augenblick übermannt ihn der Zorn, und er spricht einen Fluch über das treulose Prag aus; aber er nimmt ihn sofort wieder zurück. In jener Unterredung mit Herzog Julius im dritten Akte hat er in düsteren Betrachtungen, die von Grillparzers Widerwillen gegen die Wirren der Revolution eingegeben sind, den Umsturz alles Bestehenden vorausgesagt; jetzt verschwindet mehr und mehr alles Erdenleiden vor seinen Bicken; er glaubt schon das himmlische Vaterland zu schauen. Dann sinkt er zusammen, niemand weiß, ob ohnmächtig oder tot, und Herzog Julius spricht tiefergriffen:

„Das Schlimmste kennt kein Schlimm'res, er erlitt's;
Der Kaiser starb, ob auch der Mensch genese."

Im fünften Akte, der in Wien spielt, ereilt den Matthias der Fluch seiner Treulosigkeit. Ferdinand entfernt Klesel mit Gewalt nach Kufstein; wir haben das deutliche Gefühl, daß er mit seinem rücksichtslosen Fanatismus über den schwachen Oheim hinauswächst. Als jetzt wirklich die Nachricht vom Tode Rudolfs kommt — Grillparzer hat dieses Ereignis in dichterischer Freiheit an den Ausbruch des dreißigjährigen Krieges herangerückt — da spricht Ferdinand den Entschluß aus, seine Feinde in einem, wie er meint, kurzem Feldzuge zu strafen. Doch aus dem Munde des Obersten Wallenstein tönt ihm das Prophetenwort entgegen:

„Der Krieg ist gut und währt' er dreißig Jahre,"

und diese Worte klingen dann noch mehrfach wieder. Dazu sehen wir über Matthias das Gefühl schwerer Schuld gegen Rudolf und seiner eigenen Nichtigkeit kommen: hat auch der letzte Akt etwas von dem Bedenklichen der dramatisierten Historie, jedenfalls scheiden wir von dem Stück mit einer echt tragischen Empfindung. Auch kann es unseren Anteil daran nur erhöhen, wenn wir uns bewußt werden, daß die längeren Reden, in

denen Rudolf mehrfach seine sittlich-religiösen und seine politischen Anschauungen entwickelt, zugleich so etwas wie ein poetisch-dramatisches Testament Grillparzers sind.

XI.

Rückblick: Grillparzers Entwicklung und Eigentümlichkeit als Dramatiker.

Überschauen wir jetzt die Reihe jener Dramen, die Grillparzer von der „Ahnfrau" bis auf die Nachlaßstücke dem deutschen Volke und der deutschen Bühne geschenkt hat, so scheint äußerlich betrachtet mancherlei für die schon erwähnte Ansicht zu sprechen, daß ihm eine eigentliche Entwicklung als Dramatiker fehle. Unter dem Einfluß Calderons zeigt er sich in der „Ahnfrau" wie im „Traum"; der Antike nachgebildet sind nicht nur „Sappho" und das „Vließ", sondern auch die viel später ausgeführte „Hero"; die beiden ersten österreichischen Stücke „Ottokar" und „Bankban" erhalten ganz zuletzt noch einen Genossen im „Bruderzwist". Die Stoffe und die Muster scheinen bunt zu wechseln. Aber sieht man genauer zu, so bemerkt man deutlich eine innere Entwicklung, die freilich nicht immer geradlinig verläuft und wo naturgemäß der Fortschritt auf der einen Seite bisweilen einen Nachteil auf der anderen mit sich bringt. In der „Ahnfrau" sehen wir ein kräftiges poetisches und ein noch stärkeres dramatisches Talent noch im Banne einer einseitigen Zeitrichtung und stark beeinflußt von fremden Mustern. Schon in der „Sappho" schafft er ein bewußt einfaches und wohl an Goethe gemahnendes, aber doch seinem eigensten Empfinden entsprungenes Werk; Sprache und Charakteristik zeigen einen außerordentlichen Fortschritt. Im „Vließ" versucht er die erstarkten Kräfte an einem gewaltigen Werke trilogischer Komposition, worin es die größten Charakterwandlungen und den Gegensatz zweier Welten darzustellen galt. Wohl lassen sich mehr Einwendungen dagegen machen, als gegen die „Sappho", aber doch nur, weil die Aufgabe viel

schwieriger war. — Der „Ottokar" bezeichnet eine bewußte Wendung des Dichters: im Sinne der Mahnungen Hormayrs will er versuchen, ein österreichisch-patriotisches Drama großen Stils zu schaffen. Der rein poetische Reiz ist hier naturgemäß geringer, als bei den früheren Dramen; auch lag die geschichtliche Tragödie seiner Begabung immerhin ferner. Aber er hat ein groß gedachtes, markiges Drama, eines der besten historischen Stücke unserer Litteratur geschaffen; er hat die Personen ausgezeichnet zu objektivieren verstanden und hat den früheren reichlichen Fluß der Rede ersetzt durch eine herbe, aber scharf charakterisierende Sprache. Trotz wenig ermutigender Erfahrungen mit dem Publikum und geradezu abschreckender mit der Zensur blieb er zunächst auf dem betretenen Wege und schuf den „Bankban". Der Charakter des Helden hat etwas auf die Spitze Gestelltes und er streift ans Seltsame; an allgemeinem Interesse stehen die früheren Dramen höher. Aber selbst die größten Dramatiker bewegen sich nicht immer in aufsteigender Linie. Dazu ist der Bau des „Bankban" von unübertrefflicher Geschlossenheit und das Stück überragt in der Kunst individueller Charakteristik alles, was der Dichter bis dahin geleistet hatte. Die uns bekannten Schicksale dieses Dramas lassen den Dichter auf einen unverfänglichen Stoff aus dem Altertum, der ihn schon längst beschäftigt hatte, zurückgreifen. Die „Hero" entsteht, in dem schönen Gleichgewicht des Dramatischen und des rein Poetischen, in der wohl individualisierenden, aber doch die zarte Linie der Schönheit nie überschreitenden Charakteristik das vollendetste seiner Dramen. — Der „Traum" zeigt vielfache äußere Verwandtschaft mit der „Ahnfrau", aber das Stück wurde ja, wie wir wissen, schon in jenen Jahren geplant und zum Teil ausgeführt. Aber welcher Fortschritt in der Sprache, in der Reife der Lebensanschauung und, soweit sich das mit der Art des Stückes verträgt, auch in der Charakteristik. Von der „Esther" könnte ich nur Ähnliches sagen wie von der „Hero". — „Weh' dem, der lügt!" darf eine Sonderstellung beanspruchen; denn selbst angenommen, das Stück reichte nicht an die Bedeutung seiner ernsten Dramen heran, so würde darin, eben

weil es außer den Jugendversuchen das einzige Lustspiel Grillparzers ist, kein Beweis einer mangelnden dichterischen Entwicklung gefunden werden dürfen. Aber mindestens die Prachtgestalt Leons soll doch auch hier noch einmal erwähnt werden; sie ist in ihrer Art geradezu vollendet. — Die Nachlaßdramen zeigen aus schon besprochenen Gründen eine unleugbare Abschwächung der dramatischen Kraft; aber sie entschädigen dafür durch reifste Lebensweisheit und geradezu meisterhafte Charakteristik, und gerade sie widerlegen am deutlichsten jene Behauptung von einer mangelnden dramatischen Entwicklung Grillparzers. Gottschall selbst wird gewiß nicht im Ernst behaupten wollen, daß schon der Dichter der „Ahnfrau" die „Jüdin" schreiben oder einen Charakter wie Rudolf II. hätte schaffen können.

Aber Grillparzer war auch kein bloßer Epigone. Wenn man wie Emil Rosenberg[37]) behauptet, er sei vor lauter Nachahmung nicht dazu gekommen Grillparzer selbst zu werden, thut man ihm bitter unrecht. Gewiß war er kein dramatisches Genie wie Shakespeare oder selbst Schiller; gewiß stand er diesen Dichtern und noch mehr Goethe an Weite und Freiheit des dichterischen und des menschlichen Standpunktes nach. Um ein Genie im eigentlichsten Sinne zu sein, dazu fehlte ihm vor allem, wie das Fäulhammer ausdrückt, der harmonische Ausgleich zwischen Erkennen und Handeln, der auch das Leben solcher Männer als künstlerische That erscheinen läßt. Aber mit seinem bekannten Ausspruche, nach Goethe und Schiller, wenn auch in gehörigem Abstande, komme doch er, giebt er nur eine gerechte Selbstwürdigung. Selbst Heinrich von Kleist kann ihm, zumal wenn wir lediglich nach dem urteilen, was er wirklich geleistet hat, diesen Rang nicht streitig machen. Sie zeigen übrigens bei aller Verschiedenheit manche auffallende Verwandtschaft, namentlich in dem partikularistischen Zuge ihres Wesens und in der unglücklichen Gemütsanlage. Freilich hatte Kleists Hypochondrie eine viel männlichere Färbung und führte ihn eben deshalb zu einem tragischen Ende; Grillparzers Leben dagegen klingt in eine wehmütige, weil verspätete, Befriedigung

aus. Der österreichische Dichter ist als Dramatiker weit vielseitiger und auch gedankenreicher als der märkische, wie er denn überhaupt an allgemeiner Geistesbildung und umfassender Begabung über Kleist steht, während dieser unbedingt die kräftigere Natur ist.[38]) Fragen wir nach den Vorzügen und überhaupt nach den Eigentümlichkeiten des Dramatikers Grillparzer im einzelnen, so ist zunächst entschieden seine technische Meisterschaft zu betonen. Hierin übertrifft er auch Goethe unbedingt. Den geborenen Dramatiker zeigen uns schon viele Scenen seiner Jugendversuche, zeigt uns in bewundernswerter Weise seine „Ahnfrau", zeigen aber auch alle seine späteren Dramen, selbst die seines Alters; seit der „Ahnfrau" hat er nie ein unbedeutendes oder mißlungenes Stück geschrieben. Wir wissen von ihm selbst, daß er seine Dramen „aufführen sah", wenn er sie schrieb; die Gabe der dramatischen Anschauung besaß er in ganz ungewöhnlichem Grade; die Inspiration spielte bei ihm eine außerordentlich große Rolle; namentlich in seinen früheren Werken — man denke an die „Ahnfrau" und das „Vließ" — war sein Schaffen vielfach ein geradezu traumhaftes. Die dramatische Einheit pflegt er im ganzen sehr streng zu wahren. Die Einheit der Handlung hält er natürlich für unbedingt nötig und tadelt die zahlreichen Verstöße dagegen sowohl an seinem Liebling Lope wie an Shakespeare. Aber auch die Einheit von Zeit und Ort erscheint ihm durchaus nicht als gleichgiltig; nur will er ihnen keine wesentlichen Schönheiten geopfert wissen und faßt die erstere im Sinne der Kontinuität auf. Besonders bezeichnend ist es für ihn, daß er außerdem noch von einer „Einheit der Anschauung" spricht, die ihm das Mittel ist, die Einheit der Handlung zu wahren.

Meist führt er uns typische Menschenschicksale vor. Wir fühlen: so mußten diese Menschen handeln, und so oder ähnlich würdest auch du in gleicher Lage verfahren. Aber auch wo er individuell menschliche Konflikte behandelt, wie im „Bankban", weiß er doch unser Interesse in hohem Grade zu erwecken. Seine Sprache zeigt in den früheren Stücken ein sehr wechselndes Gesicht. Einmal steht sie unter dem Einflusse der

Spanier, dann wieder unter dem Goethes; im „Ottokar" trägt sie vorwiegend das Gepräge Shakespeares. Aber in den späteren Dramen prägt sich darin immer mehr seine Eigenart aus. Der Fortschritt zu individuellster Charakteristik und die reifere Lebenserfahrung spiegelt sich in ihr wieder. Als durchgehenden Hauptzug aber kann man bezeichnen, daß ihm — wo beide in Konflikt kommen — die dramatische Wirkung höher steht, als die formelle Schönheit. Von den großen tragischen Motiven hat er die Liebe mit besonderer Meisterschaft behandelt; er war trotz seines Junggesellentums einer der feinsten und tiefsten Kenner der Frauenseele. Häufiger als jeder andere Dramatiker — nach Volkelts Berechnung neunmal — hat er das plötzliche Hervorbrechen der Liebe auf der Bühne dargestellt und doch wiederholt er sich dabei nie. Sehr gern behandelt er auch, wie Lichtenheld gut nachgewiesen hat, das Problem: Wie verhalten sich kluge Frauen, wenn die Liebe an sie herantritt? Überhaupt sind ihm, der in vieler Beziehung selbst eine weibliche Natur war,[39]) die Frauengestalten im allgemeinen weit besser gelungen als die Männer. Er zeigt darin eine gewisse Verwandtschaft mit Goethe. Von den Männern aber schildert er mit größter Meisterschaft schwankende Charaktere oder solche, die, wie Leander, unter der Gewalt einer einseitigen Leidenschaft stehen. Mit besonderer Vorliebe hat er das Tragische der Unkraft, der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, um nochmals Volkelts bezeichnenden Ausdruck zu brauchen, dargestellt: das dramatische Musterbeispiel dafür ist sein Rudolf II., und noch vollendeter hat er im „Armen Spielmanne" diesen Typus ausgestaltet, von dem er selbst nur allzuviel an sich hatte. Dem entspricht es, wenn die vorherrschende Stimmung seiner Dramen eine stille, süße, lyrische ist; wenn er, ohne dabei einen hohen Grad von Realismus zu verleugnen, überall nach jener wahren Anmut und Schönheit strebt, die er bei Hebbel so sehr vermißte; wenn das Ideal des stillen Sinnes und des reinen Herzens so häufig verherrlicht wird; wenn der Mahnruf der Vergänglichkeit immer wieder erklingt. Auch in der Art, wie er seine Katastrophen anzulegen, wie er das Ver=

hältnis seiner Helden zu ihrer Schuld darzustellen pflegt, stoßen wir auf einen ähnlichen Zug. Sie bäumen sich nicht bis zuletzt trotzig gegen ihr Geschick auf, sondern er läßt sie möglichst innerlich versöhnt aus dem Leben scheiden, bisweilen sogar auf Kosten der dramatischen Kraft. Verwandt damit ist endlich noch eine gewisse Enge und Begrenztheit in seinem Wesen und dementsprechend auch in seinen Dramen. Er vermag nicht wie Shakespeare die ganze Skala der menschlichen Leidenschaften mit gleicher Kunst darzustellen; vor allem die der männlichen Thatkraft liegen ihm fern. Aber wenn ihm das Allumfassende fehlt, wenn er vor allem auch die großen geschichtlichen Mächte und den Kulturgehalt früherer Zeiten vor dem allgemein Menschlichen sehr zurücktreten läßt, so sind mit diesem Mangel auch eigentümliche Vorzüge verbunden. Zumal ins Innere des menschlichen Gemütslebens eröffnet er uns die tiefsten Blicke. Nicht Charaktere jeder Art vermochte er mit voller Meisterschaft darzustellen; aber dafür verdanken wir ihm auch einige Gestalten, wie Hero, Rahel und Rudolf II., die vielleicht nur ihm in dieser Weise gelingen konnten. Schon darum gehört er unter die wirklich originalen Dramatiker. Ein bloß nachahmendes Talent vermag auch nicht so wie Grillparzer eigentümliche tragische Themata aufzufinden und zu gestalten: ich verweise außer den schon angeführten Beispielen nur noch auf die „Libussa“.

Von der großen Kunst, mit der er scheinbare Gegensätze zu einem überzeugenden Gesamtcharakterbilde verbindet, ist schon früher die Rede gewesen. Auch die Beschränktheit seiner dramatischen Schaffenskraft muß man sich hüten zu übertreiben. Wohl liegt ihm das spezifisch Männliche ferner; aber trotzdem sind ihm Gestalten wie Ottokar, ja wie Rudolf von Habsburg und Primislaus gelungen; trotzdem hat er den Küchenjungen Leon geschaffen. Als echter Dramatiker zeigt er sich auch darin, daß er unbeschadet seiner Gegnerschaft gegen die meisten Zeitrichtungen doch die Stoffe der Vergangenheit mit bewußter Absicht im modernen oder, wenn man lieber will, im allgemein menschlichen Sinne behandelt; er will auf das Gemüt seiner

Zeitgenossen wirken, nicht ein getreues Abbild vergangener Menschen und Zeiten geben. Dementsprechend verwendet er auch die Schicksalsidee, nachdem er in der „Ahnfrau“ einer verkehrten Zeitrichtung seinen Tribut gezahlt hatte, nur soweit, daß seinen Personen die Willensfreiheit gewahrt bleibt. Ein solcher Dichter wird noch lange auf der Bühne leben, wenn viele heute „aktuelle“ Stücke längst vergessen sind. Er wird wohl nie die Popularität eines Shakespeare oder Schiller erreichen; aber einige seiner Dramen werden sicherlich mehr und mehr einen festen Platz in dem Spielplan jeder großen Bühne sich erringen.

XII.

Jahre des Stilllebens. Grillparzer als Erzähler.

Als des Dichters Grundstimmung nach seinem freiwilligen Verzicht auf neue Bühnenerfolge erscheint nicht mehr düstere Verzweiflung, sondern ein resigniertes, eine gewisse innere Befriedigung nicht ausschließendes Sichzurückziehen auf sich selbst. Die Wogen der Leidenschaft hatten sich geebnet; die ruhigere Anschauung des Alters gewann mehr und mehr die Oberhand. Freilich in der Beamtenlaufbahn sollten auch seine letzten Versuche, eine bessere, vor allem seiner Art angemessenere Stellung zu erlangen, vergeblich bleiben. Als 1844 die erste Kustosstelle an der Hofbibliothek zur Erledigung kam, bewarb er sich darum in einem für sein Billigkeitsgefühl wie für seinen berechtigten litterarischen Stolz gleich bezeichnenden Gesuche. Daß dies erfolglos blieb, empfand er noch in keiner Weise peinlich, da der bisherige zweite Kustos, der verdiente Slavist Kopitar, die Stelle erhielt. Als aber dieser schon nach vier Monaten starb, und nun, trotz Grillparzers erneuter Bewerbung, Friedrich Halm (Freiherr von Münch-Bellinghausen), der als Beamter jünger war und dem er sich an wissenschaftlichen Kenntnissen wie an dichterischen Leistungen entschieden überlegen fühlte, ihm vorgezogen wurde, da empfand er das

als eine tiefe Kränkung. Ein tückischer Zufall wollte, daß ihm die Unglücksnachricht gerade am Weihnachtstage 1844 zukam, und er hat seinem Schmerze darüber in dem Gedichte „Weihnachten“ (I, 87) einen bitter-ironischen Ausdruck gegeben. Wie tief und dauernd er sich dadurch verletzt fühlte, zeigt die Thatsache, daß er seine Ernennung zum Akademiemitglied (1847) aus diesem Grunde zuerst ablehnen wollte. Er hat das sehr charakteristische Schreiben, worin er dies ausspricht, mit Recht nicht abgeschickt; aber es bleibt darum nicht minder bezeichnend für seine Empfindung. Ihm fehlte jener innere Stolz, der auch Nichtanerkennung mit Gelassenheit erträgt. Sein Dichterruhm war begreiflicherweise im Niedergange. Seine Dramen erschienen immer seltener auf der Bühne des Burgtheaters, und neu veröffentlicht wurden bis 1847 außer dem ersten Akte der „Libussa“ nur einzelne Gedichte und Epigramme. Diese letzteren fast allein erinnerten die Wiener bisweilen noch lebhafter, daß der Dichter der „Ahnfrau“, der „Sappho“ und des „Ottokar“ noch unter ihnen lebe; seine Begabung nach dieser Richtung brach sich sogar erst jetzt recht Bahn; die Epigramme traten als innere Befreiungsmittel an die Stelle der immer seltener werdenden lyrischen Gedichte. Aber im wesentlichen wirkte er damit doch nur auf engere Kreise; beim größeren Publikum geriet er mehr und mehr in Vergessenheit. Die Deutschen außerhalb Österreichs vollends wußten, abgesehen von den eigentlich litterarischen Kreisen, deren Kenntnis aber gleichfalls durchschnittlich recht oberflächlich war, so gut wie nichts von ihm. Die 1840 zuerst erschienenen Dramen „Hero“, „Der Traum ein Leben“ und „Weh dem, der lügt!“ erlebten keine neue Auflage, auch das Buchhändlerhonorar, das sie ihm brachten, war geringer als bei den früheren Stücken,[40]) und von allen älteren Stücken wurde nur für die „Ahnfrau“ in diesen Jahren (1844) eine solche, die sechste, nötig. Cottas Anerbieten aber, eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veranstalten (1845), lehnte der Dichter leider gleich ähnlichen früheren Anträgen ab; es schien fast, als wollte er vergessen sein; aber daß es wirklich geschah, kränkte ihn doch.

Schon 1843 hatte er wieder einmal in einer größeren Reise Erfrischung gesucht. Sie sollte ihn nach Konstantinopel, nach einem Teile von Kleinasien und vor allem nach Griechenland führen. Aber wenn er schon früher seinen eigentlichen Zweck, vorwiegend durch eigene Schuld, nie vollkommen erreicht hatte, so waren diesmal auch die Verhältnisse danach angethan, ihn nicht finden zu lassen, was er gesucht hatte. Im ganzen bietet sein Tagebuch, das er bis kurz nach seiner Ankunft in Athen geführt hat, diesmal wenig, wodurch wir einen tieferen Einblick in sein Wesen erhielten. Einzelne Schilderungen, z. B. über seine Eindrücke beim Anblick Konstantinopels, über die heulenden Derwische, über die bezaubernde Aussicht von einer Höhe der Insel Syra sind sehr anschaulich; vorherrschend aber ist ein trockener Notizenton. Hatte ihn schon eine neuntägige Quarantäne vor Syra sehr verstimmt, viel schlimmer war es, daß ein Aufstand in Griechenland ihm Ausflüge ins Innere unmöglich machte, so daß er im wesentlichen nur Athen und seine Umgebung zu sehen bekam. Er war froh, als er sich nach dieser Reise, die ihm in seiner gewöhnlichen Art, schon als er sie antrat, widersinnig erschienen war, wieder in seinem stillen Quartier in Wien eingewöhnen konnte. Ein kleiner Kreis von Freunden und Bekannten bewahrte ihm auch jetzt eine warme Anhänglichkeit. Zwar Halm, gegen den ihn ein ausgesprochenes Gefühl der Abneigung, ja des Neides erfüllte, und der so ganz anders gearteten norddeutschen Natur Hebbels — der Grillparzer seinerseits viel unbefangener würdigte, als es umgekehrt der Fall war — trat er nicht näher; auch das nie besonders enge Verhältnis zu Zedlitz wurde noch kühler, seit der Leichtlebige 1837 in die litterarischen Dienste Metternichs getreten war. Ja selbst die Beziehungen zu Bauernfeld verloren, wie schon angedeutet, viel von ihrer früheren Herzlichkeit; die Bermerkungen, die Grillparzer in seinen nicht sehr erfreulichen „Erinnerungen aus dem Jahre 1848“ über ihn macht (XVI, 213—216) zeigen das deutlich genug. Bauernfelds wenig tiefe Natur und außerdem seine nach Grillparzers Meinung zu großen Konzessionen an den

politisierenden Zeitgeschmack scheinen die Hauptgründe dieser Entfremdung gewesen zu sein. Dagegen die Freundschaft mit dem edlen Ernst von Feuchtersleben blieb bestehen, und einen besonders erquickenden Eindruck macht das Verhältnis des Dichters zu dem damals noch jungen Otto Prechtler, das sich in dieser Zeit entspann. Dieser, ursprünglich zum Mönch bestimmt, kam 1831 als achtzehnjähriger Jüngling nach Wien; als einzige Empfehlung bei Grillparzer dienten ihm seine Gedichte. Doch dieser nahm sich seiner aufs freundlichste an; er ermöglichte seinen Eintritt in die Archivkarriere und Prechtler wurde nach Grillparzers Pensionierung dessen Nachfolger. Aber auch für seine innere menschliche wie dichterische Weiterbildung fühlte er sich dem alternden Dichter zum tiefsten Danke verpflichtet und hat ihm zeitlebens eine wahrhaft rührende Verehrung bewahrt. Schon in einem teilweise jugendlich überschwenglichen Briefe aus dem Jahre 1835 sagt er sehr schön: „Das Einzige nur sei mir vergönnt zu bemerken, daß Ihr hoher Geist, Ihr unendlich schönes, allumfassendes Gemüt voll wahrer Menschenliebe und heiliger Milde, d a ß I h r e G ü t e f ü r m i c h auch eine Folge dieser von mir ewig verehrten „zerstörten Natur" (so hatte sich Grillparzer ihm gegenüber genannt) ist." Und ein Brief aus dem Jahre 1863, wenngleich natürlich in gemäßigteren Ausdrücken geschrieben, atmet noch dieselbe Wärme der Empfindung. In seinem Nachlasse fanden sich eine ganze Reihe von Gedichten an Grillparzer; in einem derselben bezeichnet er ihn als den edelsten und reinsten Menschen, der ihm je nahe getreten sei. Die treu bewahrte Erinnerung an die Gespräche mit dem Dichter war ihm der größte Schatz seines Lebens.[41]) Wer so das Herz eines anderen gewinnen kann, der muß jedenfalls ein vortrefflicher und ein bedeutender Mensch sein. Mauthner[42]) hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Grillparzer mit seinen herrlichen Worten über Beethovens menschliche Eigenart (XVI, 238) zugleich seine eigene schildert.

Beweist schon sein Verhältnis zu Prechtler, daß er auch damals noch viel lebhafter empfand, als er sich selbst gestehen mochte, so gewinnen wir denselben Eindruck noch entschiedener

aus dem Juwel seiner Erzählungskunst, dem „Armen Spielmann“ (1848). Schon in der Aglaja für 1828 hatte er eine Erzählung, „Das Kloster bei Sendomir“ veröffentlicht. Rasch geschrieben, zeigt sie wohl eine über das Gewöhnliche hinausreichende Darstellungsgabe und Spuren seiner dramatischen und psychologischen Meisterschaft; aber sie trägt nicht in tieferem Sinn das Gepräge seines Geistes. „Der arme Spielmann“ dagegen ist aus den Tiefen seiner Seele heraufgeholt, und zugleich spiegelt sich darin Wiener Art und Wiener Volksleben in unübertrefflicher Weise wieder. Der scharfe und zugleich liebevolle Beobachter hat hier mit dem aus innerer Anschauung heraus schaffenden Dichter den schönsten Bund geschlossen und so ist ein in seiner Art geradezu vollendetes Werk entstanden, das bei weitem nicht nach Gebühr bekannt ist. Die stoffliche Anregung bot Grillparzer ein armer Geiger, der sich häufig in dem Gasthaus, wo er zu Mittag aß, einfand. Er zeichnete sich durch auffällige Sauberkeit aus und dankte für eine Gabe mit einer kurzen lateinischen Phrase; nach der großen Überschwemmung von 1830 erschien er nicht mehr. Aber was hat der Dichter aus diesem Stoffe gemacht! Nachdem er uns zunächst ein wunderbar belebtes Bild des nach der Kirchweih in der Brigittenau drängenden Volksgewimmels gegeben hat, weiß er uns für den armen Geiger, der ihm bei der Wanderung zu diesem Volksfest auffällt, vom ersten Augenblick an die innigste Teilnahme einzuflößen. Die geistesarme Herzensreinheit, die innigste Begeisterung für die Musik bei völligem technischen Ungeschick sind vielleicht nie ergreifender dargestellt worden. Kleine Züge aus des Dichters musikalischen Jugenderinnerungen klingen leise an; die weiche Zurückgezogenheit auf das eigene Innere, gegen die er sein Lebenlang anzukämpfen hat, ist in diesem Geiger zu völliger praktischer Unfähigkeit gesteigert. Er wird von seinem stolzen Vater verstoßen; er verliert nach dessen Tode durch kindliche Leichtgläubigkeit sein Vermögen und dadurch auch das Mädchen, das er aus tiefster Seele liebt, das seine Liebe erwidert und ihm mit ihrer herb-resoluten, in die Verhältnisse des Lebens scharf eingreifenden Art die unentbehr-

liche Stütze bieten konnte. Der Sohn des reichen und einflußreichen Hofrats ist zum armen Musikanten geworden, der mit zwei Handwerksburschen sich in ein Zimmer teilen muß. Aber, in diesem Punkte ganz anders wie der Dichter, grollt er deshalb der Welt nicht; ja er ist nach seiner Art glücklich; die Liebe zur Musik hebt ihn empor über alle Not des Erdenlebens; sein warmes Herz voll Menschenliebe ist ihm geblieben. Als die armselige Gasse, in der er wohnt, von einer Überschwemmung betroffen wird, ist er zwar in seiner hochgelegenen Stube sicher. Aber er denkt nicht an sich: er rettet Kinder und Habe andrer Leute und stirbt an Überanstrengung und Erkältung. Und welch echter Dichtersinn zeigt sich auch im einzelnen! Wie weiß Grillparzer selbst jene Scene, in der Barbara dem Schreiber, aus dem später der arme Spielmann werden sollte, eine Ohrfeige giebt, weil er sich von überwallender Liebe zu weit hinreißen läßt, mit dem Schimmer echter Poesie zu umkleiden! Wie anschaulich tritt uns in der Schlußscene noch einmal die ganze tiefempfindende, aber von aller Sentimentalität himmelweit entfernte, einfach praktische Natur Barbaras entgegen!

XIII.

Der politische Lyriker und Epigrammatiker. Verhältnis zu Staat und Vaterland.

Wenn es mir überall darauf ankommt, das Verständnis für Grillparzers Wesen in weitere Kreise zu tragen, so ist ein solches besonders nötig für eine billige Beurteilung seiner Stellung zu den politischen und besonders den deutschnationalen Fragen. Doch zunächst bedarf es einiger Bemerkungen über den rein poetischen Wert seiner politisch-patriotischen Gedichte und seiner Epigramme. Allzugroße Meinungsverschiedenheit ist darüber kaum möglich. Unter jenen Gedichten befinden sich einige wirklich vortreffliche, andre, die

wenigstens in kräftiger und ansprechender Weise Grillparzers Stimmung zum Ausdruck bringen, aber auch nicht wenige, die auf besondere Bedeutung keinen Anspruch machen können. — Wohl noch ungleicher in ihrem Wert sind die Epigramme. Denkt man an die gelungensten, so unterschreibt man gern Fäulhammers Urteil, daß sie zu den besten ihrer Gattung gehören. Wirkliche Lebensweisheit und geistvolle Betrachtung, bisweilen gutmütiger, viel häufiger beißender, wohl auch geradezu boshafter Spott und bittere Ironie sind ihre Grundzüge, während eigentlicher Humor im ganzen selten ist. Auch darf Grillparzer wohl beanspruchen, in erster Linie nach seinen besten Leistungen beurteilt zu werden. Diese Epigramme waren ihm nur ein Mittel der Selbsterleichterung; der Gedanke ihrer Veröffentlichung lag ihm fern und mußte ihm fern liegen. Die Vernachlässigung der Form, die schon bei einigen der politisch-patriotischen Gedichte störend genug hervortritt, ist daher bei nicht wenigen Epigrammen, die oft weiter nichts sind als rasch aufs Papier geworfene Einfälle, noch bemerkbarer; vom rein künstlerischen Standpunkt wäre manches besser unveröffentlicht geblieben.

Wenn das persönliche Element in aller echten Lyrik eine große Rolle spielt — in Grillparzers politischen Gedichten und in seinen Epigrammen tritt es ganz besonders stark hervor. Will man nicht ungerecht gegen ihn werden, so muß man also vor allem seine Stellung zu verstehen suchen. Wohl finden sich auch schön ausgeprägte, allgemeine Gedanken; ich erinnere nur an die erste der Votivtafeln (I, 94) und an das Gedicht „Im Parteigetriebe“ (I, 146), während in den Zeilen, die er 1849 „Den Vielwissern“ widmet (I, 98), das persönliche Element schon viel bemerkbarer ist. — Vielleicht den bezeichnendsten Zug dieser Dichtungen bildet ein ausgeprägtes Österreichertum; nie dürfen wir ihm gegenüber seine Mahnung (I, 102) vergessen:

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
So wirst du, was ich schreib' und was ich bin verstehn.“

Von wärmster Liebe zu Vaterland und Dynastie zeugen neben einigen schon früher besprochenen Gedichten auch die Strophen

an Erzherzog Karl (1843, I, 105) und die einfach-schönen Verse über das „Gott erhalte“ (1853; I, 158). Dahin gehören ferner „Vorzeichen“ (I, 126) aus dem Januar 1848 mit den ergreifenden Schlußzeilen:

„Die Tollheit hör' ich lachen, ich muß weinen;
Denn ach, es gilt mein eignes Vaterland“,

vor allem aber das berühmte Radetzkygedicht (I, 147). Hier herrscht ein so kräftiger Ton, wie selten bei unserm Dichter. Daß es ihm mehr offizielle Ehren einbrachte, als alles, was er bis dahin geleistet hatte, können wir freilich nur belächeln; aber sicher sind diese Strophen nicht bloß poetisch wertvoll; sie waren auch eine patriotische That.

So echt und innig indes seine Liebe zu Östreich war, so unerschütterlich er für Dynastie und Heer als die Grundsäulen der Staatseinheit eintrat, so wenig war er ein Bewunderer Metternichs und seines Systems. In einem gehaltvollen Aufsatz (1839) nennt er ihn einen großen Diplomaten, aber unbedeutenden Staatsmann; in dem Gedicht „Der kranke Feldherr“ (I, 119), das um dieselbe Zeit entstand, zeichnet er sein Bild mit dem scharfen Griffel des Satirikers und Menschenkenners. Seine politisch-religiösen Grundüberzeugungen wurzeln in der josephinischen Epoche, und so bedeutsam auch die folgende Zeit der innern Erschlaffung auf ihn einwirken mußte, die Begeisterung für Kaiser Joseph hat er sich immer bewahrt; ich erinnere nur an die Worte, die er in dem Gedicht „Kaiser Josephs Denkmal“ (I, 122) dem Zürnenden in den Mund legt. Schon 1826 hatte der Dichter gegen das ganze System der Restaurationsepoche die politische Satire, „Der Zauberflöte zweiter Teil“ (XI, 156) geschrieben; daran anknüpfend geißelte er 1843 die Knebelung der öffentlichen Meinung bitter in dem kurzen Zwiegespräch „Aus der Zauberflöte“ (I, 136). — Aber als die unruhigen Zeiten von 1848 kamen, da überwogen schwere Bedenken nur zu bald in ihm die Freude über die neue Freiheit. Schon in den schönen Strophen (I, 146), mit denen in den Märztagen dieses Jahres Östreich auf seinen

„neuen Bahnen“ freudig begrüßt, fehlt nicht die echt Grillparzersche Mahnung zu Ruhe und Maß, und im Januar 1849 warnt er (I, 150) aus tiefster Überzeugung heraus den östreichischen Reichstag vor allen radikalen Beschlüssen, so lange noch kein Volk da sei „selbsthorchend auf der Ordnung leise Klänge“, wie es anklingend an eine schöne Stelle aus der „Libussa“ heißt. — Auch wußte er trotz seiner innigen Liebe zur Vaterstadt sehr gut, daß in Wien eine zu weiche Luft wehe, daß dies „Kapua der Geister“ die geistige Spannkraft lähme. Aber freilich dies alles hinderte nicht, daß er mit seinem Empfinden stets im Banne eines einseitigen, wenn auch menschlich sehr begreiflichen Östreichertums gefangen blieb. Wohl war er stolz darauf, ein Deutscher zu sein. Doch dieser Stolz gründete sich ganz vorwiegend auf die litterarische Blüte der großen Zeit von Weimar; er steht in dieser Beziehung noch durchaus auf dem Standpunkt der Humanitätsepoche. Das zeigt sich recht deutlich in einem Albumblatt für Ferdinand Hiller (II, 44), und daher war ihm auch der Glückwunsch, den ihm die Kaiserin Augusta als „Tochter Weimars“ zu seinem 80. Geburtstage sandte, eine besondere Freude.

Aber um seine Stellung zur deutschen Frage wirklich würdigen zu können, müssen wir unbedingt auf seine geschichtlichen Aufsätze und Aphorismen Rücksicht nehmen. Grillparzer hat sich schon als Jüngling eifrig mit geschichtlichen Studien beschäftigt und ist ihnen, so lange er lebte, treu geblieben. Auch auf diesem Gebiete zeigt er sich als selbständigen Denker und findet dabei oft sehr glückliche kurze Wendungen; so bezeichnet er als Grundzug Robespierres „die Exaltation eines kalten Gemüts“ (XII, 115). Schon sein in den Jahren 1808—1810 entstandener Aufsatz über die Kreuzzüge ist trotz der sichtlichen Beeinflussung durch Schillers Vorbild ein Beweis nicht nur für seinen Josephinismus, sondern auch für seine frühreife Einsicht. Josephinisch ist auch die in seinen Aufzeichnungen zur Lehre vom Staat verschiedentlich wiederkehrende, heute fast seltsam berührende Ansicht, dieser sei nur Rechts- und Schutzanstalt; Josephinisch ist vor allem sein religiöser Rationalismus. Zwar

jene religiöse Grundstimmung, die sich von einer höheren, göttlichen Macht abhängig weiß, fehlt ihm ebensowenig wie allen andern großen Dichtern, und er hat ihr wiederholt schönen Ausdruck geliehen; sie ist eine wichtige Seite seiner sittlichen Weltanschauung. Aber dem kirchlichen Christentum stand er fern, und vollends ein specifisch katholisches Element kann nur tendenziöse Voreingenommenheit in seiner Poesie entdecken. Er war einer der entschiedensten Gegner des Konkordats und hat dies durch seine Abstimmungen im Herrenhaus bewiesen. Gegen priesterliche Herrschsucht in jeder Form hegte er tiefen Widerwillen, wie u. a. seine Bemerkungen über Gregor VII. (XII, 117) beweisen. Aber als echter Rationalist vermochte er andrerseits auch nicht die tieferen Gründe zu verstehen, die Luther bei seinem Auftreten bestimmten; seine kurze Aufzeichnung über ihn beweist das hinlänglich. — Josephinisch, oder wenn man lieber will, vormärzlich liberal, muten in der Hauptsache auch seine Ansichten über deutsche und östreichische Verhältnisse an, zu denen wir uns jetzt wieder wenden; aber specifisch Grillparzerisch ist darin die Weichheit des Östreichertums und die unüberwindliche Abneigung gegen alle gewaltsamen Änderungen. Wie scharf er das System Metternichs verurteilte, wissen wir schon. Die Notwendigkeit einer Änderung empfand er so deutlich, daß er trotz seiner Scheu vor der Öffentlichkeit sich in den letzten Jahren vor der Revolution mehrfach an politischen Versammlungen beteiligte und einmal sogar eine Rede gegen die steigende Verknöcherung des Staatswesens hielt; auch war er einer der ersten Unterzeichner einer von den litterarischen Kreisen Wiens ausgehenden Petition für Abänderung der Zensurgesetze; aber als dann die Bewegung losbrach, da vermochte er nur den ersten, sehr bescheidenen Regungen Sympathie entgegen zu bringen; der tumultuarische Charakter, den sie bald annahm, die Unreife des Urteils und die Unlauterkeit der Gesinnung, die dabei vielfach zu Tage traten, ließen ihn das Große und Berechtigte daran allzusehr übersehen, und die Verstimmung darüber gab seinen schon flüchtig erwähnten „Erinnerungen aus dem Jahre 1848" (XVI, 205) den Charakter

starker Einseitigkeit. Indessen lassen namentlich die Eingangs- und die Schußbetrachtungen keinen Zweifel darüber, daß Grillparzer, der von sich selbst sagte: „Der Despotismus hat mein Leben, wenigstens mein litterarisches, zerstört; ich werde daher wohl Sinn für Freiheit haben", fast ausschließlich durch seine Besorgnis um die Zukunft Östreichs, das er „bis zum Kindischen liebte", in diese Stellung gedrängt wurde. Mit vollem Recht betont er, daß eine Revolution für einen so wenig kompakten Staat wie Östreich ganz besondere Gefahren habe; in jenen Jahren lag der Gedanke seines Auseinanderfalls, der dem Dichter unerträglich schien,[43]) wirklich sehr nahe. Bedenkt man dies, so versteht man auch seine zweifellos einseitige und so gänzlich unmoderne Abneigung gegen die Nationalitätenidee, die ihren schärfsten Ausdruck in dem Epigramm „Sprachenkampf" (II, 27) gefunden hat. Insbesondere konnte ihm die immer stärker werdende deutsch-nationale Bewegung nicht sympathisch sein; er fühlte, daß dadurch Östreichs deutsche Stellung und vielleicht auch sein Bestand gefährdet werde. Sehr richtig erkannte er den innern Zusammenhang zwischen der nationalen Propaganda auf deutschen Universitäten und den tschechisch-nationalen Forderungen Palackys, wenn er auch seiner Empfindung darüber einen einseitig starken Ausdruck giebt (1849; XII, 103). Seine Liebe zu Östreich machte ihn naturgemäß ungerecht gegen Preußen und dessen Staatsmänner. Friedrich der Große ist ihm „widerlich", obgleich er seine Größe nicht leugnen kann; den Freiherrn von Stein beurteilt er viel zu ungünstig; den Zollverein bespöttelt er in ganz unverdienter Weise noch 1842 in dem Epigramm, „Deutscher Nationalgeist" (II, 130); der politischen Thatkraft, „die der Nation auf einmal über Nacht angeflogen ist" (1847), steht er mißmutig und ohne Verständnis gegenüber.[44]) — Als es kam, wie er wohl geahnt haben mochte, als Östreich durch den Krieg von 1866 aus dem politischen Zusammenhang mit dem übrigen Deutschland gelöst wurde, da betrübte ihn das tief. „Wir haben ja kein Vaterland mehr!" klagte er damals Frau von Littrow gegenüber. Denn als Östreicher wollte er doch auch Deutscher

sein. Das Deutsche sollte den geistigen Mittelpunkt für die östreichische Monarchie bilden, wie einst in Kaiser Josephs Zeiten. In diesem Sinne tritt er entschieden für die Pflege der deutschen Sprache in Böhmen und Mähren ein und betont ihre Notwendigkeit als Bildungssprache auch für die Ungarn; er sieht in dem „Übergewicht des deutschen Princips auf freiwilligem Wege" den Bürgen der Einheit.

Seine Abneigung gegen die Begründer des neuen deutschen Reichs, Kaiser Wilhelm und Bismarck, vermochte er nie zu überwinden. Auch die Erfolge des deutsch-französischen Krieges erfüllten ihn nur mit halber Freude. Wohl regte sich bisweilen etwas wie Bewunderung für preußisches Wesen in ihm; wohl äußerte er am 12. September 1871 zu Foglar: „Wir brauchten (gegen die Ungarn, Polen und Tschechen) fünf Jahre einen Bismarck — der würde schon mit ihnen fertig werden"; aber seine instinktive Liebe zur östreichischen Heimat ließ solche Gefühle nur vorübergehend aufkommen. Durch und durch ein Süddeutscher, vermochte er der kühleren norddeutschen Art überhaupt nie ganz gerecht zu werden.[45]) „Die wortarme Innigkeit norddeutscher Poesie scheint er nicht zu erkennen," sagt Kuh mit Recht. Gegen die Hegelsche Philosophie, gegen das Überwuchern der Kritik, gegen die übertriebene Neigung zum Systematisieren wurde er nicht müde zu schelten. Indessen war er doch auch ein zu scharfer Beobachter, als daß ihm die Kehrseite der Medaille hätte entgehen können. Das zeigt schon sein verhältnismäßig günstiges Urteil über Berlin und die Berliner bei Gelegenheit der deutschen Reise. Aber viel bezeichnender sind einige seiner Äußerungen aus den schon erwähnten Gesprächen mit Otto Prechtler. Da spricht er eindringlich von der gefährlichen Weichheit der Wiener Luft. Wohl preist er den glücklich, der in seinen Jugendjahren die befruchtende Anregung der Wiener Atmosphäre erfahre; doch er fügt gleich hinzu: „Aber der reifende Mann gehört nach dem stetigeren Norden." Da meint er, zweifellos übertreibend, aber doch nicht ohne Berechtigung: „Der Katholizismus ist an allem schuld; gebt uns eine 200jährige Geschichte als protestantischer

Staat und wir sind der mächtigste und begabteste deutsche Volksstamm." Jedenfalls zeigen alle diese Äußerungen Grillparzers, daß er wohl wußte, was ihm und überhaupt den Deutsch-Östreichern fehlte, und zugleich spricht aus ihnen wieder die innigste Liebe zu seinem engeren Vaterlande. Und weil dieses schöne Gefühl es ist, das ihn über deutsche und östreichische Verhältnisse oft einseitig urteilen läßt und weil außerdem wirklich die Deutsch-Östreicher bei der Entwicklung der deutschen Verhältnisse in den letzten 30 Jahren am meisten verloren haben, so steht es uns andern Deutschen, denen der Vorteil davon zugefallen ist, am wenigsten an, Grillparzer deshalb zu zürnen. Auch dem geschichtlichen Leben gegenüber zeigte er sich überall da als scharfen und selbständigen Denker, wo nicht eine allzu starke Empfindung ihn daran hinderte.

XIV.

Grillparzer als Aesthetiker und Kunstkritiker.

Sind schon des Dichters politische und historische Urteile sachlich ebenso wie für das Verständnis seines Wesens bedeutsam, in noch höherem Grade gilt dies von seinen ästhetisch-litterarischen Aufsätzen und Aphorismen. Ja diese sind eine unendlich reiche, erst in den letzteren Jahren in größerem Umfange ausgebeutete Fundgrube der Belehrung und Anregung. „Nicht die Philosophie der Kunst," sagt Emil Reich[46]) mit Recht, „hat uns Grillparzer gegeben, das ist schon durch den fragmentarischen Charakter seiner Aufzeichnungen ausgeschlossen, aber eine Philosophie der Kunst und zwar eine sehr beachtenswerte." Ich kann meinerseits nur die Hauptpunkte hervorheben; aber ich denke, schon daraus wird sich die Richtigkeit dieses Urteils erkennen lassen. Grillparzer wandelt auch auf diesem Gebiete nirgends ausgetretene Pfade, sondern zeigt sich immer wieder als selbständigen Denker. Seine Urteile haben

also ein im guten Sinne subjektives Gepräge; dagegen unterliegt er selten der Versuchung, Schwächen und Einseitigkeiten seiner Dichtungen durch nachträgliche theoretische Erörterungen rechtfertigen zu wollen; eigentlich tragen nur seine Erörterungen über das Schicksal aus den Jahren 1817 und 1818 (XII, 192 ff.) diesen Charakter. Aber damals fing er naturgemäß erst an, sich feste Grundsätze zu bilden. Ja bisweilen übt er, wie wir schon wissen, sogar eine ungerecht scharfe Selbstkritik. Daß ihm nichts ferner lag als die Absicht, ein ästhetisches System zu geben, spricht er in dem etwa 1821/22 niedergeschriebenen „Grundsatz" (XII, 125) in einer für seine Abneigung gegen alle Systematik sehr bezeichnenden Weise aus. Die Philosophie Hegels war ihm besonders deshalb so unsympathisch, weil sie den Anspruch erhebt, das Weltbild und die Geschichte konstruieren zu können; er nennt sie noch als Greis (1860) „die monströseste Ausgeburt des menschlichen Eigendünkels" (XII, 15). Kant aber schätzte er gerade darum so hoch, weil er die Grenzen unserer Vernunft so scharf betont. Doch auf die Kunst kann seiner Ansicht nach die Philosophie überhaupt nicht fördernd wirken. Am schärfsten ist sein Gegensatz gegen die gesetzgebende Ästhetik und Litteraturgeschichte; jene bezeichnet er in der schon erwähnten Aufzeichnung aus dem Jahr 1860 geradezu als hemmend; in einer früheren Bemerkung (XII, 126), gesteht er zu, daß die richtige Ästhetik wenigstens vor dem ganz Verkehrten bewahren würde. Den Rat, den Gervinus den Dichtern gegeben hatte, sie möchten einmal 50 Jahre schweigen, beantwortet er mit dem ironischen Gegenvorschlag, daß lieber sämtliche Kunstphilosophen und Kunsthistoriker es damit versuchen sollten (XII, 239). Wohl sind solche Urteile einseitig; aber man versteht, wie leicht der schaffende Künstler, der mit berechtigtem Stolze sagen konnte: „Meine Urteile werden wenigstens den Vorzug haben, von einem die Kunst Ausübenden herzurühren" (XII, 175), dazu kommen konnte, und wieviel Berechtigtes darin liegt. Er gesteht Gervinus gern „gesunden Menschenverstand im allgemeinen" zu; nur verstehe er von seinem Gegenstand nicht das

geringste. Daß und warum nicht jeder Künstler, oder um ins einzelne zu gehen, nicht jeder Dichter befähigt sei, als Kunstrichter aufzutreten, wußte er sehr gut — man vergleiche seine Äußerung XII, 152 — aber er hielt mit Recht dichterisch begabte Philosophen und philosophisch begabte Dichter für die besten Kunstrichter und hatte also, da sich gerade in ihm der echte Dichter mit dem schärfsten Denker vereinigte, gewiß ein Recht, sich jenen Theoretikern weit überlegen zu fühlen.

Mit seiner Abneigung gegen die gesetzgebende Ästhetik stimmt durchaus seine Ansicht über das Wesen der Kunst. Er weiß, daß der neuere Künstler Bildung haben muß; aber „beinahe wichtiger, wie es schwerer ist“ (XII, 139), erscheint es ihm, daß er sie am rechten Ort vergißt; das Bewußtlose ist ihm in der Kunst das Höchste (XII, 136). Wer originelle Gedanken hat und sie nicht angemessen darzustellen vermag, dünkt ihm in der Kunstwelt ein Stümper (XII, 155). Damit hängt auch seine Unterscheidung von Genie und Talent zusammen. Sie sind ihm grundsätzlich verschieden; er findet das Genie in der Eigentümlichkeit der Auffassung, das Talent in der Geschicklichkeit der Ausübung (XII, 153); Genie ohne Talent erscheint ihm als praktisch wertlos. „Das neueste Deutschland“, sagt er 1835, „ist vielleicht genial, aber gewiß talentlos; Gott gebe uns für jedes Dutzend unsrer Genies nur ein Talent, und wir sind geborgen.“ Das Genie freilich, das seine großen Gedanken in künstlerische Thaten umsetzt, bewundert er aufs höchste. „Nur dem Gange des Genies“, sagt er mit Bezug auf Shakespeare (XIV, 93), „folgt das Gefühl der Notwendigkeit auf dem Fuße nach.“ Er empfand deutlich das Unerklärliche, das jedes Genie in sich hat; die flache Ansicht, die auch in dem außerordentlichsten Menschen nur ein Produkt der Verhältnisse und seiner Umgebung, seines milieu, wie man jetzt zu sagen pflegt, sieht, war ihm als Künstler wie als Denker gleichmäßig zuwider, so wenig er selbstverständlich das Richtige daran verkannte, so sehr er persönlich fühlte, wie entschieden Familie und Vaterstadt auf ihn eingewirkt hatten. Das köstliche Epigramm „Goethe und Kästners Briefwechsel“ (II, 154)

bezeichnet scharf seinen Gegensatz gegen jene oberflächliche Auffassung.

Während das Ziel der Wissenschaft die Wahrheit ist, liegt das der Kunst in der Schönheit. Erreichbar aber ist diese nur für den, der die eigentliche Begeisterung kennt, jene „Hinrichtung der Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen, als repräsentieren muß“ (XII, 149). Diese Begeisterung deckt sich also beinahe mit jener höchsten Art von Sammlung, die er so schön gepriesen hat. Aus solcher gesammelten Begeisterung entstehen die höchsten Kunstwerke, die als verklärte Abbilder der Natur „für den tiefsten Forscherblick noch nicht gar erklärbar und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes“ sind (XII, 142). —

Wie Grillparzer Kunst und Philosophie scharf voneinander scheidet, so sucht er auch die verschiedenen Künste streng gegeneinander abzugrenzen; am deutlichsten geschieht dies wohl in einer Niederschrift aus dem Jahre 1838 (XII, 151).

Dieselbe, den scharfen Denker kennzeichnende Abneigung gegen alle Mischgattungen, tritt auch in der Schärfe hervor, mit der er die Poesie, der wir uns nun speciell zuwenden, von der Prosa scheidet. Zwar in einer Definition aus den Jahren 1820/21 sagt er allgemein: „Was die Lebendigkeit der Natur erreicht und doch durch die begleitenden Ideen sich über die Natur erhebt, das, und auch nur das ist Poesie“ (XII, 158); aber viele Äußerungen aus verschiedenen Zeiten lassen keinen Zweifel, daß er den Standpunkt, wonach die gebundene Rede eigentlich ein unerläßliches Erfordernis der Poesie ist, wenn auch mit wechselnder Schärfe und nicht ohne einzelne Inkonsequenzen stets festgehalten hat. Am schärfsten zeigt er sich in mehreren im Gegensatz gegen das Junge Deutschland geschriebenen Stellen aus dem Jahr 1839, wie in dem dritten Epigramm an die Realisten (I, 226) oder in den Worten: „Sie“ (die Poesie) „ist nicht die Prosa mit einer Steigerung, sondern das Gegenteil der Prosa.“ Aus derselben künstlerischen Grundanschauung erklärt sich auch seine Abneigung gegen alle Ten-

denzdichtung, die ihren entschiedensten, unzweifelhaft stark einseitigen Ausdruck in dem Gedicht „Poesie der Gegenwart" (1844; II, 83) gefunden hat. — Den Roman nennt er 1834 „höchstens halbe Poesie", später spricht er ihm die Zugehörigkeit zur Poesie ganz ab, während er über die Novelle (1839) günstiger urteilt, freilich mit der gewagten Begründung: „Jede gute Novelle kann man in Verse bringen." Mit dieser niedrigen Schätzung des Romans hängt wohl auch sein recht ungünstiges Urteil über Walter Scott (XIV, 105—108) zusammen, dem er namentlich die Anschauungsgabe abspricht. Wie den Roman, so schließt er auch die Allegorie und die lehrhafte Fabel von der eigentlichen Poesie aus, ohne deshalb zu verkennen, daß die Poesie anfangs das Organ für den gesamten Inhalt des Menschengeistes gewesen sei. Mit dem Stolz des echten Dichters sagt er in einem seiner Epigramme: „Doch Prosa spricht — die Dichtung singt" (I, 223). — Seiner Grundanschauung entsprechend, fordert er auch für das Drama hohen Stils durchaus die Form der gebundenen Rede und hat sie, außer in einigen Jugendversuchen, die man nicht als Beweis seiner Inkonsequenz anführen wird, ausnahmslos angewandt. Wenn er im Widerspruch mit dieser Forderung Goethes „Geschwister" warm lobt, ja das Stück geradezu ein Meisterwerk nennt (XIV, 121/22), so erkläre ich mir dies nicht mit Reich aus der Rücksichtnahme auf seine eigne Novelle „Der arme Spielmann", die in derselben Aufzeichnung mehrfach erwähnt wird, sondern einfach aus dem tiefen Eindruck, den das kleine Drama auf ihn machte. In einem solchen Falle war der Dichter, der in der letzten von „Künstlers Handwerksregeln" (I, 231) die Forderung aufstellt:

„Noch eine Vorschrift nenn' ich, durch die du alle erfüllst:
Habe Talent, mein Lieber, dann schreibe, was du willst,"

gewiß der letzte, der aus theoretischen Bedenken mit seiner Anerkennung zurückgehalten hätte. Sein grundsätzlicher Standpunkt blieb aber derselbe wie früher. — Die Frage, ob auch fürs bürgerliche und sociale Drama die poetische Form an-

gemessen oder gar notwendig sei, kam für ihn nicht in Betracht. Zu den Dramen höheren Stils würde er solche Stücke kaum gerechnet haben. Er fühlte sich überhaupt im scharfen Gegensatz zur modernen Inhaltspoesie: „Inhalt, Inhalt!" schreibt er 1836, „was kann der Dichter für einen Inhalt geben, den ihm der denkende, fühlende Leser nicht überbietet. Aber die Form ist göttlich . . . Durch die Form beruhigt die Kunst und ist allem Wissen überlegen" (XII, 167). Die Poesie ist für ihn ein Flüchten aus der Wirklichkeit, das Theater ein Zufluchtsort von der Erbärmlichkeit des Alltagslebens und nicht ein reflektierender Spiegel desselben (XIV, 199). Daher hält er auch für seine Person an der Forderung der poetischen Form fest; alle Zeiten als Gegenwart, sagt er, sind prosaisch; wenn wir vom Altertum anders denken, so ist diese Täuschung unserm Gefühle notwendig.

„Was ist, ist dem Bedürfnis unterthan;
Vergangnes, weil verklärt, ziemt Dichterzungen." (I, 207.)

Auch sollte die Poesie nach seiner Meinung nicht belehren oder bessern, sondern gleich aller echten Kunst erheben und erfreuen; er ist geneigt, dem Philosophen höhere Ideen zuzugestehen, als dem Dichter. „Aber daß die kalte Denkbarkeit dieser Ideen in der Poesie eine Wirklichkeit erhält, das setzt uns in Entzücken; die Körperlichkeit der Poesie macht sie zu dem, was sie ist" (XII, 167). Die poetische Wahrheit ist dieselbe, wie die prosaische, „aber in dem Kleide, der Form, der Gestalt, die sie im Gemüt annimmt . . . Man würde sie am besten die symbolische Wahrheit nennen" (XII, 161/62). Die Poesie und die Kunst überhaupt soll die Welt mit den Gesetzen der Empfindung in Übereinstimmung bringen (XII, 147); auch die komische Poesie strebt dem Ideal einer Welt wie sie sein sollte nach und zwar dadurch, daß sie angreift und verspottet, was ihm entgegensteht. Diesem idealen Charakter der Dichtung entsprechend ist für das dichterische Genie die innere Erfahrung, die Intuition, viel wichtiger als die äußere. Er meint geradezu (XIV, 83), das Genie könne nichts geben, als was

es in sich gefunden habe. „Daher kommen," fügt er hinzu, „die richtigen Blicke, die oft ein junger Mensch ins menschliche Herz thut." Dazu bedarf er freilich der ersten und notwendigsten Eigenschaft des Dichters, der Richtigkeit der Empfindung, d. h. der Fähigkeit, sich durch starke Anschauung in die Gemütslage des wahr Fühlenden zu versetzen (XII, 167 verbunden mit XIV, 170). Diese Fähigkeit erfordert Phantasie, die vom Verstande formell geleitet wird, aber das höchste Princip ihrer Entscheidungen in einem dunkeln Gefühl des Schönen besitzt, und eben die richtige Verbindung dieser verschiedenen Elemente bezeichnet er schon 1819 als außerordentlich selten (XII, 264). Gerade sein besonderes Streben war es, „die Poesie dem Ursprünglichen, durchaus Bildlichen, die Berechtigung in der Empfindung und nicht im Gedanken Suchenden der alten Dichter näher zu bringen" (XV, 196). Aber ebenso unsympathisch wie alles Gekünstelte war ihm auch alles Unkünstlerische. Die Volkslieder erfreuen ihn nur wie Wiesenblumen auf den Feldern, die in Gärten nicht viel besser als Unkraut sind (XII, 252). Dieses einseitige Urteil erklärt sich teils aus der Zeit, in der er aufwuchs, teils aber auch als naturgemäße Reaktion gegen die oft maßlose Überschätzung des Volksliedes durch die Romantiker. Auch unsre gesamte mittelalterliche Dichtung vermochte er nicht ihrem vollen Werte nach zu schätzen; er zweifelt, ob man Walther von der Vogelweide einen eigentlichen Dichter nennen könne. Doch konnte er bei seinem Verständnis für echte Poesie die Größe des Nibelungenliedes unmöglich verkennen; er rühmt 1844 „das unvergleichliche Verdienst des Dichters, der in einer so brutalen Zeit der wahren Poesie — was Auffassung, Charakteristik und selbst Komposition betrifft — wenigstens so nahe kam" (XII, 254). Von der Liedertheorie, die eigentlich nur einen Zusammensteller und keinen Dichter des Nibelungenliedes kennt, wollte er natürlich nichts wissen, und mein Gefühl stellt sich dabei grundsätzlich auf seine Seite.

Wenn Grillparzer schon bei seinen allgemeinen Bemerkungen über Poesie vorwiegend das Drama im Auge hat, so

bezieht sich begreiflicherweise der größte Teil seiner ästhetisch-kritischen Aufzeichnungen direkt darauf, und hier vor allem darf er als sachverständig im höchsten Sinne gelten. Seine Grundanschauung läßt sich dahin zusammenfassen, daß der Dramatiker die Aufgabe habe, in lebendigster Weise menschliche Handlungen und Leidenschaften darzustellen. Wir kennen ihn schon als entschiedenen Gegner des Buchdramas. Immer wieder dringt er auf die größte Anschaulichkeit; er gesteht zwar 1844, im Widerspruch mit jugendlich-einseitigen Äußerungen aus der Zeit der Ahnfrau, zu, daß die alten Tragiker und Calderon häufig „eine Idee von vornherein als Träger einer Handlung" hingestellt hätten; aber er betont nachdrücklich, daß nur große Dichter diesen gefährlichen Weg mit Erfolg betreten könnten, und behielt persönlich immer eine gewisse Abneigung, wenigstens gegen die klar bewußte Verkörperung einer Idee; eigentlich nur in seinem Lustspiel hat er sich daran — mit Erfolg — versucht. Er preist Lope als die vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie. — Auch seine Abneigung gegen die trilogische Komposition hängt mit dem Bestreben zusammen, das Dramatische möglichst rein auszuprägen; durch sie, meint er, bekomme das Drama etwas Episches. — Als geborner Dramatiker läßt er einen Gegensatz zwischen dramatisch und theatralisch nur in beschränktem Maße gelten. Er betont sehr entschieden, daß der dramatische Dichter nach Effekten ringen solle; freilich denkt er dabei, wie seine Dramen beweisen, nur an solche, die sich mit wahrer Kunst vertragen. Auch auf passende Ausstattung und Kostüme legt er wirklichen Wert, soweit sie geeignet sind, die dramatische Wirkung zu verstärken. Aber bloßer Bühnenprunk mußte ihm, schon weil er die Sammlung beeinträchtigt, verhaßt sein, und das Bemühen mancher modernen Bühnenleiter um antiquarische Genauigkeit, nach der er selbst als Dichter so wenig strebte, hätte ihm nur ein Lächeln entlockt. Überhaupt weiß er, daß auch die geschmackvollste Ausstattung in der Hauptsache nur die äußere Anschaulichkeit befördern kann; viel wichtiger aber ist ihm die innere. „Die Lyrik," sagt er einmal (XII, 176) kurz und scharf, „spricht ein Gefühl aus; das

Epos erzählt ein Geschehenes . . .; das Drama lügt eine Gegenwart." Diese Aufgabe kann nur erfüllt werden, wenn der Dichter uns einen strengen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung vorführt; denn „Kausalität zwingt den Geist" (XII, 177). Aber märchenhafte Voraussetzungen will er damit nicht ganz ausschließen. Auch weiß er sehr gut, daß nicht alle Zeiten die gleiche Strenge der Kausalität forderten, und beneidete fast die spanischen Dramatiker, die es ihrem Publikum gegenüber mit der Wahrscheinlichkeit nicht so genau zu nehmen brauchten. Ferner verkennt er nicht, daß die höchsten dramatischen Genies sich überhaupt auch in dieser Hinsicht Freiheiten gestatten können, die keinem andern Dichter verziehen werden würden; bei Shakespeare vor allem, meint er, wirkten die Fehler durch die Gewalt seiner Verkörperung wie lauter Vortrefflichkeiten auf uns (XIV, 92). Ein andermal sagt er scheinbar kühn, aber unbedingt richtig, die Poesie lasse sich „lieber einen wirklich (wirklichen?) verborgenen, als einen scheinbaren, obgleich in der That nicht vorhandenen Widerspruch gefallen" (XII, 197). Er ist also weit davon entfernt, die Forderung strenger Folgerichtigkeit äußerlich mechanisch zu fassen. Bedenkt man das, so wird man von vornherein zweifeln, ob wirklich, wie sogar Reich meint, die Art, wie er bei Besprechung seines Ottokar (XIV, 230) den Anspruch an strenge Motivierung für die geschichtliche Tragödie ermäßigt, durch das Bestreben der Selbstrechtfertigung beeinflußt ist. Und in der That ergiebt eine unbefangene Betrachtung jener Stelle, daß in seinen Augen diese scheinbare Ermäßigung keine notgedrungene Konzession, sondern eine durch das Wesen der geschichtlichen Thatsachen ermöglichte größere Annäherung an die Natur war. „Wie in der Natur," so lautet die Hauptstelle, „sich höchst selten Ursache und Wirkung ganz decken, so ist, in der Behandlung (eines historischen Stoffs) eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann." Aber „die gewagten Inkongruenzen müssen Inkongruenzen der Natur sein, und der Zuseher muß das Gesetz der Kausalität fühlen, wenn er es auch nicht

nachweisen kann."[47]) Eine innerlich unwahrscheinliche dramatische Entwicklung etwa durch Berufung auf ihre geschichtliche Thatsächlichkeit rechtfertigen zu wollen, mußte gerade ihm, der das Recht des Dichters auf Selbständigkeit gegenüber der Geschichte so entschieden betont, fern liegen.

Seine Empfindung für die Verpflichtung des Dichters, dem Gang der Natur zu folgen, war sogar so lebhaft, daß er die Abkürzungen dieses Ganges, die sich Shakespeare gestattet, bis zu einem gewissen Grade tadelt, ja einmal in der „Übereilung an sich wahrer Empfindungswechsel" einen seiner Hauptfehler erblickt (XIV, 84). Dieser Tadel ist auch gewiß für einzelne Fälle berechtigt; aber nicht minder wahr bleibt, daß kein großer Dramatiker ohne solche Abkürzungen auskommen kann und daß gerade Grillparzer sie wiederholt, z. B. in der „Hero", in meisterhafter Weise angewandt hat. — Über seine Stellung zur Frage der Einheiten habe ich schon oben (S. 123) das Nötige gesagt.

Da Grillparzer im Drama kein photographisch-treues, wohl aber ein verklärtes Abbild des Lebens sah, so verlangte er, daß sich eine moralische Weltordnung darin wiederspiegle. Selbst seine geliebten Spanier tadelt er scharf wegen Vernachlässigung dieser Forderung. „Wie mit einer eisernen Brust," schreibt er schon 1824 mit Beziehung auf Lope und Calderon, „giebt der Dichter kein Zeichen der Mißbilligung, und wie vor den Augen des Weltgeistes rollt Gutes und Böses in ewig kreisendem Rade"; nicht christlich, sondern oft gar türkisch möchte er die in ihren Dramen zu Tage tretende Gesinnung nennen (XIII, 47). — Daß aber von einer engherzigen Auffassung der poetischen Gerechtigkeit nicht die Rede sein kann, ist bei seiner Ansicht vom Wesen der Poesie selbstverständlich und zeigt sich außerdem in jedem seiner Dramen. — In seinen Äußerungen über die richtige Art der Charakterisierung im Drama spiegelt sich der Gang seiner eignen Entwicklung als Dramatiker deutlich wieder. Ich begnüge mich daher, die Worte anzuführen, in denen er als gereifter Dichter 1837 das Höchste, was nach dieser Richtung gefordert werden kann, zusammen-

gefaßt hat: „Mannigfaltig und lebendig bis ins Kleinste sein und dabei doch nie den Grundgedanken aus den Augen zu verlieren, das ist die Schwierigkeit“ (XII, 168). Er spricht hier formell von der Poesie überhaupt; aber gewiß hat er besonders das Drama im Auge gehabt, und wir wissen, wie meisterhaft er in seinen vollendeten Stücken dieser Forderung gerecht geworden ist.

Nach der Gesamtheit seiner Äußerungen über die Poesie kann es keinem Zweifel unterliegen, daß er, gewiß mit Recht, das Drama für die höchste und schwierigste Dichtungsgattung hielt. In der für seine dramaturgischen Ansichten besonders wichtigen 1834 geschriebenen Abhandlung „Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland“ (XII, 174), der ich schon mehrere Stellen entnommen habe, verlangt er daher von dem dramatischen Dichter außer allen andern poetischen Qualitäten noch in besonders hervorstechendem Grade „scharfen, sichtenden Verstand . . . Bildliche Phantasie . . . Warmes richtiges Gefühl. Endlich Empfindung im Verstande der Maler genommen, wo es den Sinn für die Abstufungen und das Verfließende in den Zufälligkeiten der Naturtypen bedeutet“ und findet in dem Mangel an der letzten Eigenschaft „die poetische Hauptschwäche der Deutschen“ (ebd. 178). Sie vergessen, meint er, nur zu leicht, „daß die schönsten Einzelheiten zusammen ein schlechtes Bild machen können . . . Licht sammelnde und sparende Gegensätze werden als Effektmacherei verworfen . . . Die Deutschen können nicht komponieren.“ — Der Tadel, den Grillparzer hier ausspricht, enthält viel Berechtigtes; seine eignen Stücke aber werden davon nicht betroffen, und man kann mit vollem Rechte sagen: Wenn er zwischen seinem Dichten und Denken einerseits und seinem Leben andererseits nicht die volle Harmonie herzustellen vermochte, wenn er mit herber Selbstironie das Facit seines Daseins mit den Worten gezogen hat:

„Gescheit gedacht und dumm gehandelt —
So bin ich mein' Tage durchs Leben gewandelt“ (II, 164).

so begegnen sich doch der Denker und der Dichter in ihm in einer höhern Einheit; in seinen Dichtungen leistet er, was er als Ästhetiker fordert.

Wir haben uns bisher fast ausschließlich mit seinen poetisch-dramatischen Grundprincipien beschäftigt. Jetzt mögen seine litterarisch-ästhetischen Urteile über die Hauptrichtungen der Dichtkunst und über deren bedeutendsten Vertreter wenigstens noch eine ganz kurze Behandlung finden. Mehr zu versuchen, verbietet schon der Raum; ein Eingehen etwa auf seine Lope-Forschungen würde außerdem zu sehr auf die Bahnen der Gelehrsamkeit führen. — Den beiden Hauptrichtungen des Klassischen und Romantischen gegenüber bewahrte Grillparzer eine auf selbständiges Nachdenken begründete von Einseitigkeit freie Haltung. Die Streitfrage über den Vorzug der einen oder andern kam ihm nach einer Äußerung aus dem Jahre 1838 (XII, 190) vor, wie wenn ein Hauswirt seine Gäste fragen würde: ob sie lieber essen oder trinken wollten. „Ein Vernünftiger," sagt er, „wird antworten: Beides." Aber auch den großen Dichtern und besonders den Dramatikern der verschiedenen Nationen gegenüber zeigt er ein sehr unbefangenes Urteil. Wir wissen schon, wie hoch er Goethe, „diesen vielleicht Größten aller Deutschen" (1836; XVI, 118) als Menschen und Dichter verehrte und doch hebt er nicht nur das, was ihm zum großen Dramatiker fehlte, schon 1817 sogar mit übertriebener Schärfe hervor und stellt in dieser Hinsicht noch in seiner reifsten Zeit Schiller viel höher,[48]) sondern er nennt diesen geradezu „ein größeres Besitztum der Nation." — Die Griechen sind ihm ein einziges, durch alle Zeiten unerreicht dastehendes Volk; er bewundert ihre Dramen trotz vielerlei Einzelausstellungen als Meisterwerke; aber er weiß, „der Gefühlsausdruck einer fremden Zeit kann immer nur mit Abstraktion genossen werden, was natürlich nur die Sache weniger ist" (XII, 239). Und wie er mit voller Absicht die antiken Stoffe im modernen Geist behandelt, so geißelt er den Versuch, den Euripides unverändert auf die Berliner Bühne zu bringen, in scharfen Versen (I, 207). — Er meint, die Franzosen könnten uns in der Form, die Spa-

nier und Engländer im Inhalt Meister sein. Er bewundert von allen Dramatikern Shakespeare am meisten; seine innigste Liebe aber widmet er Lope. Dabei verkennt er indes nicht, daß weder der englische noch gar der spanische Dramatiker geeignete Muster der Nachahmung bieten. Bei den Vertretern der romantischen Schule wie bei den Anhängern des jungen Deutschland sieht er die starken Schattenseiten und Mängel klarer, als die unleugbaren Verdienste. Aber nur in den epigrammatischen Gedichten hebt er, deren Natur entsprechend, jene fast allein hervor, in den Prosaaufzeichnungen läßt er auch diesen vielfach Gerechtigkeit widerfahren, und Uhland als Dichter steht ihm sogar, wie die beiden Epigramme auf ihn (I, 221) zeigen, sehr hoch; mit dem Politiker und dem gelehrten Erforscher des Volksliedes konnte er sich begreiflicherweise nicht befreunden. — Zum Schluß dieser nur andeutenden Bemerkungen möchte ich noch kurz sein Urteil über Lessing und Ferdinand Raimund besprechen, wobei der Grund der scheinbar sehr gewagten Zusammenstellung von selbst klar werden wird. Man könnte bei Grillparzer, dem Gesinnungsgenossen und in mancher Hinsicht Schüler Schreyvogels, dem Josephiner und religiösen Rationalisten, überhaupt dem scharfen Denker, eine besondere Sympathie für Lessing vermuten. Aber von dieser ist wenig zu spüren. Zwar auf das eingestandenermaßen übertreibende satirische Gespräch zwischen diesem und Friedrich dem Großen (1841; XI, 197) darf man kein allzugroßes Gewicht legen; aber auch sonst erkennt Grillparzer wohl seine „unendlichen Verdienste“ als ästhetischer Kritiker und Gelehrter an; aber den Ruhm eines großen Dichters spricht er ihm ab, während er ihn doch Corneille zugesteht, und von allen seinen Dramen widmet er nur der „Minna von Barnhelm“ wirklich warme Anerkennung (XIV, 113). Der Grund liegt offenbar nicht in einer Abhängigkeit von Lessings ähnlicher Selbstbeurteilung, sondern darin, daß Grillparzer an ihm wenig von der lebendigen Phantasie und noch weniger von dem traumhaften Schaffen aus Inspiration fand, die in seiner Anschauung vom Wesen eines Dichters nicht ohne Grund eine so bedeutende

Rolle spielten. — Gerade diese ursprüngliche Dichterkraft aber hatte Ferdinand Raimund; namentlich seine außerordentliche Gabe, den dichterischen Gedanken zu beleben, rühmt Grillparzer fast begeistert in einer Besprechung der Werke dieses ihm stamm- und wesensverwandten Dichters (XIV, 172).

Als Bühnendichter im edelsten Sinne mußte er der Frage über das richtige Verhältnis des Dramatikers zum Publikum großes Interesse zuwenden. Ein Zeugnis ebensowohl für seinen selbständigen Dichtersinn, wie für seine Einsicht in die praktischen Anforderungen, die an einen Dramatiker gestellt werden müssen, bietet der Ausspruch: „Wehe dem Dichter, der sich seinen Stoff und die Behandlung desselben vom Publikum diktieren läßt. Aber wehe auch dem, der vergißt, daß seine Aufgabe ist, seine Werke der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen“ (XII, 173). Diese aber kommt nach seiner Meinung am reinsten zur Geltung nicht bei kühl-kritischen, sondern bei naiv-empfänglichen Zuschauern. Nur muß es der Dichter verstehen — diesen Gedanken finden wir in Prosa und Versen oft ausgesprochen — aus dem Pöbel ein Publikum zu machen. Dieses Publikum ist für Grillparzer nicht der gesetzeskundige Richter, aber eine Jury (XIV, 207). Am schönsten und großartigsten spiegelt sich seine ganze Auffassung über diese Dinge in dem Gedicht „Bretterwelt“ (1835; I, 202) wieder. Ist es auch natürlich von Goethes „Vorspiel auf dem Theater“ nicht unbeeinflußt geblieben, so enthält es doch durchaus Grillparzers eigenste Gedanken und Empfindungen. Zunächst unter den verschiedensten Tiergestalten und dann direkt werden uns charakteristische Typen dieses Publikums in durchaus anschaulicher, aber sehr wenig schmeichelhafter Weise geschildert. Und doch, so meint der Dichter im letzten Teil, lebt auch im Schlimmsten der Schlimmen noch ein Fünkchen edlen Gefühls. Gelingt dir's, dies zu wecken, dann sind sie dein,

„Dann sprechen wir zum Menschengeist, zum Volke,
Und die sind's wert, daß man mit ihnen spricht.“ [49])

Diesem Gedicht gegenüber vergißt man ganz den einsamen Grübler in Grillparzer; man sieht nur noch den großen Herzens- und Menschenkenner vor sich.

Auch der Kunst des Schauspielers schenkte er rege Teilnahme, aufmerksame Beobachtung und einsichtige Beurteilung. Er stellt ihn unter den Dichter, aber über den litterarischen Feinschmecker; der Schauspieler kann nach seiner Meinung die übrigen Eigenschaften des Dichters entbehren; doch Verstand, Gefühl, Phantasie und Kompositionstalent muß er wie dieser, wenn auch in geringerem Grade, haben. Aber auch wenn er alle diese Forderungen erfüllt, kann er nie mehr leisten, als der wahre Dichter selbst in die Rolle hineingelegt hat, denn er ist eben kein schaffender, sondern ein nachahmender Künstler.[56]) — Dieser letzte Satz verstößt zwar gegen eine sehr übliche Überschätzung der Schauspielkunst, ist aber ganz berechtigt, wenn man den Ausdruck, der wahre Dichter im vollen Sinne nimmt. Besonders treffend und außerdem sehr bezeichnend für Grillparzers Auffassung ist endlich noch die Bemerkung (1819/20; XII, 201): „Die Kunst des Schauspielers hat drei Stufen: eine Rolle verstehen, eine Rolle fühlen, und das Wesen einer Rolle anschauen.“

Auch der Musik brachte der Dichter, wie wir wissen, ganz ungewöhnliches, von seiner Mutter ererbtes Verständnis und Interesse entgegen. Es bethätigte sich sogar in einigen eignen Kompositionen, vor allem aber zeitweise in einer großen Fähigkeit zum Phantasieren, und nur durch die überragende dichterische Begabung wurde die musikalische allmählich in den Hintergrund gedrängt. Aber der tief in seinem Wesen wurzelnden Liebe zur Musik blieb er zeitlebens getreu; eine ganze Reihe von Gedichten hat er ihrem Preise gewidmet. Während er als Dichter eine Stellung über den Parteien einnahm, blieb er auf musikalischem Gebiete immer ein entschiedener Anhänger der rein melodiösen Musik, die in der Jugend sein Herz gewonnen hatte. In ihr liege sein Leben, in ihr rausche seine Jugend, sagte er 1865 zu Frau v. Littrow. Mozart war ihm, wie er in Prosa und Versen immer wieder ausspricht, un-

bedingt der größte und der liebste aller Komponisten; er preist ihn als denjenigen,

„Der stets erreicht', nie überschritt sein Ziel,
Das mit ihm eins und einig war: das Schöne" (II, 212).

Das Genie Beethovens, mit dem er in mehrfache persönliche Beziehung kam, erfüllte ihn wohl, wie schon die herrliche Grabrede (XVI, 137) zeigt, mit der höchsten Bewunderung; aber seine letzten Schöpfungen schienen ihm schon über die Grenze der Schönheit hinauszugehen. 1834 formuliert er in vier Punkten seine „nachteiligen Wirkungen auf die Kunstwelt, ungeachtet seines hohen, nicht genug zu schätzenden Wertes" (XII, 214); zehn Jahre später feiert er in der „Wanderscene" (I, 180) den großartig-genialen Gang des Meisters. Er vergleicht ihn einem Wanderer, der alle Hindernisse leicht überwindet, der als Sieger am Ziele steht, aber — keinen Weg gebahnt hat. Dagegen war Haydn ganz nach seinem Herzen, und auch die italienischen Musiker liebte er sehr, weil ihnen die Musik durchaus die Hauptsache, das begleitende Wort unwesentlich sei.[51]) Auf dieses legten ihm die französischen Komponisten schon zu viel Wert. Unter den Deutschen macht er beretis Weber den Vorwurf, den Unterschied zwischen Poesie und Musik zu verkennen und vollends die Musik Wagners erschien ihm schon im „Tannhäuser" und „Lohengrin" als eine völlige Verirrung (vergl. XI, 210/11; II, 185). Wenn jener die Melodie verschmähe, meint er (I, 192), so gehe es ihm, wie dem Fuchs, dem die Trauben zu sauer waren. Das liebevolle Festhalten an den musikalischen Idealen seiner Jugend erklärt die Stärke seiner Antipathie gegen die neue Musik nur zum Teil. Diese verstieß auch gegen seine künstlerische Grundanschauung. Er sah in ihr eine Verletzung der maßvollen Schönheit und eine Vermischung von Musik und Poesie, die, selbst wenn sie einem auf beiden Gebieten gleich großen Genie gelinge, jedenfalls die menschliche Aufnahmefähigkeit übersteigen würde. Diesen Gedanken spricht er in dem Epigramm R. W. Tendenz, dem Mildesten, was er über Wagner geschrieben hat, aus. Schon

der Name Dichterkomponist dünkt ihm gerade so unsinnig wie Wörtermusikant. Die Musik, meint er, habe ihr Gebiet im Ausdruck dunkler Gefühle: „Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten," sagt er 1820/21 (XII, 207) und schließt daran einen begeisterten Hymnus auf die Poesie, die unmittelbar aus dem Himmel stamme und durch die Brust wieder zum Himmel zurückkehre.

„Die Dichtung ist Tag in klarer Pracht.
Musik die Welten verkündende Nacht" (I, 188).

Besonders schön klingen Grillparzers Ansichten über Musik aus dem „Armen Spielmann" wieder. Ich erinnere an die ergreifende Stelle, wo der alte Geiger die „ewige Wohlthat und Gnade des Tones und Klanges, seine wunderthätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerlechzenden Ohr" preist, um später mit den Worten zu schließen: „Die Rede ist dem Menschen notwendig wie Speise; man sollte aber auch den Trank" (das ist eben die Musik) „rein erhalten, der da kommt von Gott." Wie von den schaffenden Musikern, so verlangte Grillparzer auch von den Sängern hauptsächlich Schönheit, d. h. Wohlklang. Der dramatische Sänger, der die musikalischen Zwecke der Darstellung der Situation unterordnet, hat nicht seinen Beifall, und nicht die technische Kunstfertigkeit ist ihm die Hauptsache, sondern der Ausdruck des Gefühls. Den berühmten Geiger Ole Bull nennt er den Körper Paganinis ohne dessen Seele (XVI, 125) und dem Florentiner Quartett ruft er (I, 156) zu:

„Laß immer spielen sie mit Geist
Und spiele du mit Seele!"

Seine verhältnismäßig zurücktretenden Urteile über Malerei und bildende Kunst sind in der Hauptsache schon besprochen; nur darauf möchte ich noch ausdrücklich hinweisen, daß sie ganz deutlich von denselben Grundanschauungen getragen sind. So hat er gegen die Ideenmalerei die gleiche Abneigung wie gegen die Ideenpoesie und verlangt auch von dem Maler vor allem Empfindung der Natur.

Ich bin zu Ende mit meinen Betrachtungen über Grillparzer als Kunstphilosophen und Kunstkritiker. Wie wenig sie den Gegenstand erschöpfen, weiß ich selbst am besten; aber wenn die früheren Biographen sich mit einigen gelegentlichen Bemerkungen über diese Seite seiner Ansichten zu begnügen pflegten, so hoffe ich doch wenigstens keinen der Hauptzüge ganz übergangen und auch in die feineren Einzelheiten hier und da einen Blick eröffnet zu haben. Mein Zweck ist erreicht, wenn ich dadurch diesen Zug im Gesamtbilde seines Wesens allgemeiner bekannt mache und einen oder den anderen empfänglichen Leser anrege, selbst an das Studium seiner so reichhaltigen ästhetisch-kritischen Aufzeichnungen heranzugehen.

XV.

Die Jahre des Alters.

Die Wirren der Revolutionsjahre hatten dem Dichter die letzten großen Aufregungen gebracht. Als sie überwunden waren, wurde es mehr und mehr Ruhe in seinem Innern. Zwar jenes Gefühl tiefer Befriedigung, das ein so glücklich angelegter Mensch wie Goethe gerade im Alter oft gefühlt haben wird, kam Grillparzer auch jetzt selten. Aber er hatte doch ein gewisses inneres Gleichgewicht gewonnen; seine Rechnung mit der Welt war abgeschlossen; in stiller Zurückgezogenheit lebte er nur für sich selbst und einen kleinen Kreis treuer Verehrer. Sein Amt als Archivdirektor verwaltete er noch bis 1856; dann bat er in einem charakteristischen Schreiben um seine Pensionierung unter Belassung des vollen Gehaltes. Seine Bitte wurde verdientermaßen erfüllt. Zu gleicher Zeit erhielt er den Hofratstitel, über den er nicht unterließ, in spitzigen Epigrammen zu spotten. Nun konnte er sich seinem Hange zur Einsamkeit nach Herzenslust hingeben. Im Jahre 1847 hatte er noch einmal Deutschland besucht; seitdem machte er keine größere Reise mehr. Der sommerliche Badeaufenthalt, den er sich fast alljährlich gestattete, führte ihn nie über die

Grenzen des Kaiserstaates hinaus. Seit dem Jahre 1848 erfreute er sich auch einer gemütlichen Häuslichkeit. Er hatte 1846, als Wilhelm Bogner, der Neffe seiner geliebten Kathi, den Vater verlor, die Vormundschaft über den Jüngling übernommen und bewies ihm eine wahrhaft väterliche Sorgfalt und Liebe. Als aber der junge Mann leider im Mai 1848 starb, da zog der Dichter zu den nun vereinsamten Schwestern Fröhlich in ihre bescheidene Wohnung — sie lag im vierten Stocke eines Hauses der Spiegelgasse — von der Laube und Kuh ein so anschauliches Bild entworfen haben.

Die gerade durch ihre Anspruchslosigkeit doppelt angenehm wirkenden Mitteilungen aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer, die Ad. Foglar und Auguste von Littrow-Bischoff nach seinem Tode veröffentlicht haben — jener hat seit 1839, diese seit 1865 in nahen persönlichen Beziehungen zu ihm gestanden — sind für das Verständnis des Dichters und noch mehr des Menschen von großer Bedeutung, zumal da an ihrer völligen Treue kein Zweifel sein kann. Besonders erfreulich und fast rührend ist das Bild, das wir durch Frau von Littrow von der zarten Sorgfalt und Rücksicht, mit der die Schwestern Fröhlich den leichtverletzlichen Dichter behandelten, und überhaupt von ihrem edlen Charakter und ihrer feinen Bildung erhalten. Da sie aber nur wiedergiebt, was sie von Grillparzer selbst gehört hat, so sehen wir daraus zugleich, mit wie tiefer Dankbarkeit er empfand, was sie ihm waren und was sie an ihm thaten. Er nennt sie echte Künstlernaturen, an denen die Gemeinheit spurlos vorübergegangen sei. An ihnen hatte der zum Pessimismus Geneigte ein stetes Beispiel edler Menschennatur vor Augen, und wenn er einmal zu Frau von Littrow sagte: „Die Menschen haben sich nicht gut gegen mich gezeigt ... aber ich habe auch der guten, uneigennützigen, aufopfernden Menschen viele gefunden, und wer solche nicht findet, hat halt kein Auge sie zu sehen“, so dachte er bei der zweiten Hälfte des Satzes gewiß vor allem an die Schwestern Fröhlich. — Ganz besonders hebt Frau von Littrow hervor, daß alles, was er über diese Damen sagte, den Stempel der vollsten Einfach-

heit und Unabsichtlichkeit trug. Dies steht auch durchaus in Einklang mit seinem ganzen Wesen, zu dessen Grundzügen eine große Natürlichkeit, eine ausgeprägte Abneigung gegen alles Gekünstelte, eine unbedingte Wahrhaftigkeit und überhaupt eine strenge moralische Anschauung — die oft auch an Stellen zum Durchbruch kommt, wo man dergleichen kaum erwartet — gehören.[52]) „Nichts von Mode war in ihm, nichts von bloßem Schimmer; alles wahrhaft und ehrlich," berichtet Laube. Auch war er trotz seines scheuen Wesens durchaus nicht unliebenswürdig, und trotzdem er zuletzt immer seltener aus seiner Einsamkeit heraustrat, war es doch für solche, bei denen er wirkliches Interesse voraussetzen konnte, nicht schwer, in persönliche Beziehung zu ihm zu kommen. Wohl machte er, wie Kuh aus eigener Erfahrung mitteilt, wenn man ihn besuchen wollte, stets den Eindruck, als ob er überfallen würde; aber von demselben wissen wir auch, daß gar bald das Unbefangene seiner Natur unverfärbt hervorzutreten pflegte: dann zeigte sich wohl auch schalkhafter Witz[53]) und durch die maßvolle dialektische Beimischung bekam seine Unterhaltung einen besonders anheimelnden Reiz. In seinem Äußeren machte er jetzt mehr den Eindruck eines Gelehrten als eines Dichters; aber den letzteren verrieten „die wunderbaren lichten Augen, welche die wärmste Teilnahme und im nächsten Moment sarkastischen Spott ausstrahlen."[54]) Ein ganz ähnliches Bild erhalten wir auch durch Frau von Littrow. Wohl hat sie stets Bedenken, wenn sie wieder einmal jemand bei dem Dichter einführen soll; aber schließlich gelingt der Versuch fast immer über Erwarten, obgleich eine störende Schwerhörigkeit, die dem Dichter als Folge eines unglücklichen Sturzes im Jahre 1864 geblieben war, ihm das Verstehen Fremder sehr erschwerte. Nur zeitweise machten ihn üble Erfahrungen wieder mißtrauisch. Unbedeutende Schriftsteller bauschten ein liebenswürdig-ermunterndes Wort der Anerkennung in der Öffentlichkeit auf; indiskrete Schwätzer trugen eine in augenblicklicher Erregung gefallene bittere Äußerung weiter und was dergleichen Dinge, die keinem bedeutenden Menschen erspart bleiben, mehr sind. Von seiner Herzensgüte

erzählen Kuh, Foglar und Frau von Littrow verschiedene sehr schöne Züge. Ein Gespräch, das er mit der letzteren im März 1867 hatte, beleuchtet auch die Frage: „War Grillparzer glücklich?" in bemerkenswerter Weise. Auf Frau v. Littrows Bemerkung, dichterische Naturen seien oft nicht glücklich nach allgemeinen, aber meist nach individuellen Begriffen, erwidert er: „Und das sehen so viele nicht ein; gewiß halten mich auch eine Menge wohlmeinender Leute für unglücklich . . . Aber wenn ich nicht glücklich bin, so liegt das nur in meiner Natur, an der sich nichts ändern ließ . . . Ich würde das Leben kaum anders ansehen, wie es sich auch gestaltet haben würde." In diesen Worten liegt auf jeden Fall sehr viel Wahrheit; sie enthalten die deutliche Mahnung, nicht alles auf die Umstände zu schieben, was sich vielleicht in höherem Grade aus dem Temperament erklärt, „jenem Göttergeschenk", wie Fäulhammer schön sagt, „das in gewissem Sinne das Schicksal des Menschen ist."

War auch Grillparzers dichterisch-schöpferische Thätigkeit im Alter bei weitem nicht mehr so rege wie in früheren Jahren, so blieb ihm doch ein lebendiges geistiges Interesse bis in die letzte Zeit seines Lebens, und wenn mehr und mehr kritische und ästhetische Studien, vor allem das eifrigste Versenken in die Dramen Lopes an die Stelle dichterischer Produktion treten, so ist das in der Hauptsache eine natürliche Folge des höheren Alters; Ähnliches beobachten wir auch bei Goethe. — Eine der wertvollsten Gaben aus diesen Jahren aber ist die in Anknüpfung an frühere Anfänge größtenteils im Jahre 1853 geschriebene Selbstbiographie, die durch die Wahrhaftigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung trotz vieler durch sein schwaches Gedächtnis verschuldeter Ungenauigkeiten stets einen hohen Wert behalten wird. Ich habe schon so oft darauf Bezug genommen, daß ich hier nicht weiter davon zu sprechen brauche.

Grillparzer lebte zwar der Überzeugung, daß ihm ein litterarisches Fortleben beschieden sein werde, wie dies noch die im Jahre 1860 entstandenen Verse I, 102 beweisen; aber er

hatte wohl kaum darauf gerechnet, das Wiedererstehen seiner Dramen noch selbst zu erleben. Da brachte Heinrich Laube 1851, wie schon erwähnt, zunächst die „Hero" mit glänzendem Erfolge von neuem auf die Bühne, und diesem Stücke folgten nach und nach alle damals bekannten Dramen mit Ausnahme von „Weh' dem, der lügt!" Wenn der Dichter auch nur geteilte Freude darüber empfand; wenn sich in dieses Gefühl die Empfindung des „Zu spät!" mischte, die in seinem ganzen Leben eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hat, so hat Laube doch zweifellos recht, wenn er meint, seine Genugthuung darüber sei größer gewesen, als er selbst habe zugeben wollen. Auch hat Grillparzer seiner Dankbarkeit gegen den verdienten Dramaturgen mehrfach warmen Ausdruck gegeben. Ein beschränkter Kreis warmer, ja begeisterter Verehrer war ihm stets treu geblieben. Das zeigt schon das auf handschriftlichen Sammlungen derselben beruhende „Grillparzeralbum", jene im Jahre 1877 durch seinen Neffen Theobald von Rizy veröffentlichte, durch ihre Anmerkungen für unser Wissen von seinem Leben und für das Verständnis seines Wesens so wichtige Sammlung seiner Gedichte. Seit der Neubelebung seiner Dramen wurde er zunächst in Wien wieder eine berühmte und allgemein verehrte Persönlichkeit. Aber allen öffentlichen Ovationen suchte er sich fast ängstlich zu entziehen. Besonders bezeichnend dafür ist ein Vorfall, den Laube erzählt. Grillparzer hatte sich aus Verehrung für den Dichter bestimmen lassen, an der Schillerfeier im Jahre 1859 teilzunehmen, so unangenehm ihm die damit verbundenen politischen Kundgebungen waren. Als er aber von Laubes Absicht, ihn selbst in einem Trinkspruch zu feiern, hört, da schleicht er sich vorher von dem Festmahle weg. — Die Anerkennungen häuften sich übrigens in den letzten Jahren immer mehr: er wurde Mitglied des Herrenhauses (1861), er erhielt einen hohen Orden; die Stadt Wien ernannte ihn zum Ehrenbürger. Und vollends der achtzigste Geburtstag (15. Januar 1871) brachte ihm eine geradezu erdrückende Fülle von Ehren. Sie waren seine letzte Freude, obgleich gerade dabei das „Zu spät!" ihm immer wieder vor

die Seele getreten sein mag. Er hatte die körperlichen und geistigen Anstrengungen der Feier ohne Schaden überstanden; aber er überlebte sie nur noch ein Jahr und wenige Tage. Am 21. Januar 1872 machte, ohne daß er vorher eigentlich krank gewesen wäre, ein sanfter Tod seinem Leben ein Ende, und wenige Tage nachher bereitete ihm Wien eine Leichenfeier, wie sie seit Klopstock keinem deutschen Dichter zu teil geworden war. Zu seiner Universalerbin hatte er Kathi Fröhlich eingesetzt; sie betraute Heinrich Laube und Joseph Weilen mit der Herausgabe seiner Werke und verwandte das nicht unbeträchtliche ererbte Kapital unter Hinzunahme dessen, was sie und ihre Schwestern erspart hatten, zu zwei Stiftungen, deren wichtigste der alle drei Jahre zu verleihende Grillparzerpreis für das beste Drama des betreffenden Zeitraumes ist. Am 3. März 1879 folgte sie ihm im Tode nach. Sein litterarischer Nachlaß befindet sich mit vielen Erinnerungen an ihn in der Wiener Stadtbibliothek, wo ein Zimmer zu einem Grillparzermuseum eingerichtet ist. Ein Teil davon wird nach den getroffenen Bestimmungen erst fünfzig Jahre nach des Dichters Tode veröffentlicht werden können.

Wohl hatten bei der Feier von Grillparzers achtzigstem Geburtstage wie bei seinem Leichenbegängnisse neben wirklicher Begeisterung für den Dichter auch nationale und politische Beweggründe beigetragen, die Teilnahme zu einer so allgemeinen zu machen; wohl fehlt ihm mancherlei zu einem Genie im vollen Sinne wie zu einem eigentlich populären Dichter; aber die Begeisterung, die sich 1871 und 1872 und dann wieder 1891 geltend machte, entstammte, wenn sie auch stellenweise übertrieben war, doch im Grunde einem richtigen Gefühl. Für die Deutsch-Österreicher gilt das schon deshalb, weil sie erst seit ihm wieder ernsthaft mitzählen in der deutschen Litteratur. Aber von Österreich, vor allem von Wien aus hat sich ein warmes Interesse für den Dichter, von leisen Anfängen zu recht beträchtlicher Höhe ansteigend, auch auf das übrige Deutschland übertragen, und Norddeutschland, vor allem auch Berlin, hat daran seinen redlichen Anteil. Weiter und weiter hat sich die

Überzeugung verbreitet, daß in den Schöpfungen des lange fast vergessenen deutsch-österreichischen Dichters eine ganz außerordentliche Bereicherung unserer nationalen Litteraturschätze gegeben sei. Schon vor der Jahrhundertfeier erschien bald hier, bald da eines seiner Stücke auf der Bühne, und seit dieser, der sich kein bedeutenderes deutsches Theater entzog, hat sich die Zahl dieser Aufführungen ganz beträchtlich gesteigert. Mehrfach hat man sich schon mit gutem Erfolge an Stücke gewagt, deren volle Bühnenwirksamkeit selbst Laube bezweifelte. Auch die litterarische Würdigung Grillparzers bewegt sich in entschieden steigender Richtung, und selbst die Erkenntnis von seiner allgemeinen geistigen Bedeutung und ein tieferes Verständnis für die Eigenart seines ganzen Wesens haben sich in den letzten Jahren allmählich Bahn gebrochen. Wenn nicht alles trügt, hat diese Entwicklung noch lange nicht ihren Abschluß erreicht. Dürfte ich hoffen, zu ihrer Förderung, zu allseitigerer und klarerer Erfassung seines Wesens, zur Weiterverbreitung der Überzeugung, daß einige seiner Schöpfungen von ganz eigentümlicher und originaler Schönheit sind, daß er kein bloßer Epigone ist, sondern einen Platz unter unseren Klassikern verdient, ein wenig beigetragen zu haben, so würde ich darin den schönsten Lohn für meine ohnehin genußreiche Arbeit sehen. Denn ich empfinde wie Fr. Hebbel, der wohl Grund gehabt hätte, Grillparzer zu grollen, der aber trotzdem einst, als er den greisen Dichter träumerisch in sich gekehrt seines Weges gehen sah, die schönen Worte sprach: „Sehen Sie sich den ehrwürdigen Grillparzer nur an; Österreich wird schwerlich in Jahrhunderten seinesgleichen hervorbringen! Sie sehen hier einen Unsterblichen wandeln!“ [55])

Anhang.

Vorbemerkung.

Die Citate aus Grillparzers Werken beziehen sich, wenn nichts anderes bemerkt ist, stets auf die 4. Ausgabe in 16 Bänden (1887), da die 5. Ausgabe in 20 Bänden erst im Erscheinen begriffen war, als ich mein Buch schrieb.

Das nun folgende Litteraturverzeichnis giebt nur diejenigen Werke, die mir für die ganze Arbeit wesentliche Förderung gebracht haben; wichtige Monographien sollen an ihrem Orte nachgeholt werden. Herr Professor Dr. Aug. Sauer in Prag und Herr Privatdozent Dr. Emil Reich in Wien haben mich durch freundlich erteilte briefliche Auskunft über verschiedene Punkte zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Litteraturverzeichnis.

1. (Th. v. Rizy). Wiener Grillparzeralbum 1877.
2. Jahrbuch der Grillparzergesellschaft I—IV. 1891—1893.

   Am wichtigsten sind in I. der Briefwechsel, in II. die Mitteilungen über Grillparzers Beamtenlaufbahn, in III. die Tagebuchblätter des Dichters, über deren außerordentliche Bedeutung für die Erkenntnis seines Wesens M. Necker in den „Blättern f. litterarische Unterhaltung“, 1893, Nr. 11, sehr gut spricht, in IV. die Briefe Kathi Fröhlichs und der Aufsatz J. Volkelts: „Grillparzer als Dichter des Zwiespalts zwischen Gemüt und Leben.“
3. Karl Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung III, 1. 1881.
4. Rud. Gottschall, Die deutsche Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts, 6. Aufl. 1891—1892. 4 Bände.
5. H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels III. 1890.
6. Alfr. v. Berger, Dramaturgische Vorträge. 1890.
7. Grillparzers Ansichten über Litteratur, Bühne und Leben. Aus Unterredungen mit Adolf Foglar. 1872.

8. Auguste v. Littrow-Bischoff, Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer. 1873.
9. Emil Kuh, Zwei Dichter Östreichs: Franz Grillparzer und Adalbert Stifter. 1872.
10. W. Scherer, Franz Grillparzer in seinen „Vorträgen und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Östreich", S. 193—307. 1874.
11. Betty Paoli, Grillparzer und seine Werke. 1875.
12. H. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte. 1884.
13. A. Fäulhammer, Franz Grillparzer. 1884.
14. J. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen. 1888.
15. M. Necker, Grillparzer und seine Jugenddramen in den „Grenzboten" 1889, I, 554—567; 601—612.
16. R. Mahrenholtz, Franz Grillparzer. 1890.*)
17. Aug. Sauer, Akademische Festrede zu Grillparzers hundertjährigem Geburtstag. 1891.
18. Ad. Lichtenfeld, Grillparzerstudien. 1891.
19. Aug. Sauer, Franz Grillparzer, 2. Aufl. 1892. (= Einleitung zur 5. Ausgabe der Werke.)

Anmerkungen.

[1]) (S. 2.) Vergl. Rich. Batka, Bayreuther Blätter. 1893, 2. u. 3. Stück, S. 85.

[2]) (S. 6.) S. auch „Neue freie Presse", 1891. 15. Jan. Feuilleton des Morgenblattes.

[3]) (S. 12.) Ein vollständiges Verzeichnis der im Nachlaß vorhandenen Jugendgedichte giebt das Jahrbuch d. Grillparzergesellschaft. III, 237/38. —

[4]) (S. 12.) Im Original lautet der Titel: „Das Rechte und Schlechte."

[5]) (S. 13.) Ich citiere, wie erwähnt, nach der 4. Gesamtausgabe; jetzt liegt auch die 5. vor.

[6]) (S. 16.) In persönliche Beziehung sind beide übrigens, wie Grillparzer selbst Foglar erzählt hat, nicht gekommen, und das ist bei Grillparzers damaliger Unbekanntschaft in der Wiener Gesellschaft nur natürlich.

[7]) (S. 23.) Ferner nennt er die Ahnfrau ein „Kriminalstück"; er findet darin „keine einzige imposante Scene". Er erlaubt sich „Witze" von

---

*) Die in demselben Jahre erschienene Biographie von A. Trabert ist ohne selbständigen Wert und durchaus tendenziös.

der Art des folgenden: „Das Gesagte wird wenigstens hinreichen, zu zeigen, daß die Parzen, die diese Tragödie gesponnen, nur eitel Grillen sind"; er meint, das Werk werde den Klügeren reichen Stoff zum Lachen geben u. s. w.

8) (S. 23.) Diese Einschiebung reicht von Berthas Worten

„Und das ist es —?"

bis zu denen des Grafen Borotin

„Als die Furcht ihr je zu gleichen" (III, 27—29).

9) (S. 24.) Ein bezeichnendes Beispiel davon erzählt in den „Grenzboten" (1846 I, 309 ff.) ein Norddeutscher. Als 14jähriger Knabe sieht er eine noch dazu ziemlich schlechte Darstellung der „Ahnfrau" durch eine Wandertruppe. Höchst aufgeregt macht er sich nach Schluß der Vorstellung auf den Heimweg. Als auf sein Pochen an die verschlossene Hausthür von innen die Frage ertönt, wer draußen sei, antwortet er: „Ich bin der Räuber Jaromir!"

10) (S. 29.) Vergl. L. Börne, Schriften V, 3 ff. u. Jul. Schwering, Franz Grillparzers hellenische Trauerspiele. 1891.

11) (S. 43.) Wie schmerzvoll-peinlich dem Dichter die Erinnerung daran war, zeigen die schönen Worte aus den „Jugenderinnerungen im Grünen" (I, 72):

„Ein Vorhang deckt, die darauf folgt, die Stelle;
Ich lüft' ihn nicht; Erwähnung schon genügt,
Zwei Sphinxen ruhn an der verborgnen Schwelle,
Das Götterhaupt dem Tierleib angefügt."

12) (S. 44.) Wenn nicht die chronologischen Angaben von Rizys, die in diesem Falle auch Sauer beibehalten hat, dem widersprächen, möchte man das Gedicht „Wunderbrunnen" (nach v. Rizy 1820) vor den „Bann" (nach v. Rizy Spätherbst 1819) setzen; denn jenes zeigt uns die volle Blüte der Leidenschaft; dieses spricht den von Schuldbewußtsein eingegebenen Entschluß der Trennung aus. „Vorzeichen" würden dann früher als diese beiden Gedichte fallen; denn hier fühlt der Dichter die Stürme der Leidenschaft erst heraufziehen.

13) (S. 45.) Vergl. Jul. Schwerings in Anm. 10 angeführtes Buch.

14) (S. 52.) Vergl. bes. Alfr. Klaar, König Ottokars Glück und Ende 1885.

15) (S. 54.) Trotzdem finden sich im Nachlaß verschiedene Scenen in stark abweichender Form und einige andre teilweise sehr interessante, die später ganz verworfen wurden. (Klaar a. a. O. bes. S. 8—10).

16) (S. 55.) Alfr. Klaar aber sagt darüber u. a. (a. a. O. S. 52): „Der Reichtum an historischen Elementen, der in diesem ersten Akte verarbeitet ist, ohne daß das Gedränge der Thatsachen eine Verwirrung erzeugt, ist fast beispiellos in unsrer dramatischen Litteratur."

17) (S. 60.) Vergl. XI, 88, 89, 94, 100, 101.

[18]) (S. 61.) Den thatsächlichen Anhalt dafür gab, wie Laube berichtet, ein ganz ähnlicher Vorfall zwischen Kaiser Franz und der neunjährigen Kathi.

[19]) (S. 62.) Ein ansprechendes Bild Kathis findet sich in der Leipziger Illustrierten Zeitung 1890, Nr. 2476. Es hat dem unsern als Vorbild gedient.

[20]) (S. 65.) Die im 4. Bande des Jahrbuchs der Grillparzergesellschaft veröffentlichten Briefe Kathis an ihre Schwestern gestatten wiederholt einen rührenden Einblick in die tiefe Zuneigung, die sie auch nach dem Schwinden der Heiratshoffnungen noch für Grillparzer hegte.

[21]) (S. 65.) In seinem Tagebuch findet sich unter dem 11. März 1829 die Äußerung: „. . . . die moralische Kraft ist mir verdächtig, die den Weg der Stärke wählt, wenn er zugleich der des eignen Vorteils ist. Wenn derjenige, den ich im Auge habe“ (er meint natürlich sich selbst), „die Trennung wiederholt angeboten, ja ausgeführt hat, er aber jedesmal die Erfahrung machte, daß ein Menschendasein bedroht wurde, das Dasein des liebevollsten, vortrefflichsten Geschöpfes, wenn — Schwachherzigkeit ist ein Fehler, Hartherzigkeit aber keine Tugend.“

[22]) (S. 72.) Vergl. Jahrbuch der Grillparzergesellschaft I, S. 214, 215; die Hauptstellen auch bei Sauer, Franz Grillparzer, S. 52—54.

[23]) (S. 76.) Ich gehe dabei von der Ansicht aus, daß die Worte der 2. Strophe:

„Ach ich kenne Malerhände“ u. s. w.

auf Mariens Gatten, den Maler Daffinger, der gerade als Portraitmaler bekannt war, gehen. Das Gedicht müßte allerdings, wenn ich recht habe, eigentlich „Der Portrait*maler*“ überschrieben sein. Oder war Marie Daffinger auch selbst Malerin und meint der Dichter, daß sie ihm die Seele geraubt habe?

[24]) (S. 77.) Widmanns Monographie „Grillparzer als Lyriker“ (Gymn.-Progr. v. Görz) 1874 zeigt viel Verständnis für Grillparzers lyrische Eigenart; aber in der Deutung der einzelnen Gedichte *mußte* er in jener Zeit oft fehlgreifen; die Liebesgedichte bezieht er alle auf Kathi Fröhlich. — Sehr treffend charakterisiert Bauernfeld des Dichters Lyrik in den „Grillparzers Gedichte“ überschriebenen Strophen (Werke XI, 114).

[25]) (S. 78.) Die Jubiläumsausgabe der Gedichte bringt S. 174 noch weitere charakteristische Strophen über dasselbe Thema.

[26]) (S. 81.) Vergl. Schwerings in Anmerkung 10 erwähntes Buch.

[27]) (S. 82.) Ja sein Tagebuch beweist, daß er auch nach der Aufführung — zuerst im Herbst 1832 — mehrfach wieder an der „Hero“ zu arbeiten begonnen hat.

[28]) (S. 84.) Für diese schöne Episode und für manches andre in

der ersten Hälfte des ersten Aktes hatte Grillparzer, wie Schwering nachweist, an dem „Jon" des Euripides (Vers 83 ff.) ein mit echtem Dichtersinn benutztes Vorbild.

[29]) (S. 84.) Damit wird ein Motiv aus dem schönen Psyche-Fragment (X, 135) in ausgezeichneter Weise wieder aufgenommen.

[30]) (S. 88.) Sehr glücklich formuliert Hans Hopfen (Streitfragen und Erinnerungen S. 57) die Anforderungen, die an die Darsteller in der „Hero" gestellt werden müssen, in den Worten: „Hier müssen schöne Menschen sein, von einem warmen Hauch hellenischer Sonne überglänzt, glückselige Eintagsmenschen, in deren kindlichen Herzen nur eine lodernde Flamme lebt, die jeden andern Gedanken, jede andere Sorge verzehrt und verklärt."

[31]) (S. 89.) Über Grillparzers Verhältnis zu Lope vergl. das ausgezeichnete Buch Farinellis „Grillparzer und Lope de Vega", das nur selten in den Fehler, zu viel Anklänge finden zu wollen, verfällt.

[32]) (S. 92.) Anders allerdings sprach sich der Dichter Robert Zimmermann gegenüber aus, wie dieser in seiner Veröffentlichung „Aus Gesprächen mit Grillparzer" im 4. Band des Jahrbuchs der Grillparzergesellschaft mitteilt. Danach sollte sich in der „Esther" alles gut lösen und nur Haman, der durch seine Frau verleitet, zur Partei der Vasthi übergetreten, sollte umkommen. Der Eindruck, daß dem Dichter selbst die beabsichtigte weitere dramatische Entwicklung unklar geworden war, wird dadurch noch bestimmter.

[33]) (S. 93.) R. Mahrenholtz freilich findet, daß in Mirza ein „berechnendes Bauernmädchen", in Gülnare eine „verbildete Aristokratin" mit realistischer Kunst geschildert seien!

[34]) (S. 100.) So nennen ihn R. Zimmermann in seinen Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik II. und Ferd. Kürnberger in seinem Buche „Litterarische Herzenssachen".

[35]) (S. 102.) Z. B. heißt es in einer Schilderung des Treibens in den Champs Elysées (XVI, 75): „Vor einer solchen (Würste-) Braterin stand ein Savoyardenbube, in versunkener Betrachtung der allzu kostbaren Speise, die Miene halb aus der Witterung eines Wachtelhundes, halb aus dem Tiefsinn zusammengesetzt, mit dem Newton dem Gravitationsgesetz der Welt auf die Spur kam."

[36]) (S. 115.) R. Mahrenholtz findet auch hier wieder einen möglichst gesuchten Vergleich; ihm ist Alfonso „ein vorzeitiger Joseph II."

[37]) (S. 122.) „Über Grillparzer vorzüglich als Dramatiker" Hirschberg 1880.

[38]) (S. 123.) Hans Hopfen a. a. O. S. 72. 73 bezeichnet das Verhältnis der zwei Dichter mit den Worten: „An specifisch tragischer Ge-

walt, an hinreißender Kolossalkraft der Leidenschaft war Kleist Grillparzer entschieden überlegen. Was dieser vor jenem voraus hatte, war die tiefgründige, unausgesetzt fortbauende Bildung, das schöne Maß und der zartfühlende Kunst- und Weltverstand."

39) (S. 124.) Vergl. bes. Scherer a. a. O. S. 294 ff.

40) (S. 127.) Im allgemeinen aber hat der Dichter, wie schon die nicht einmal vollständige Zusammenstellung im „Almanach der Akademie der Wissenschaften in Wien", 1872, S. 214 Anm. beweist, für die damaligen Verhältnisse nicht unbeträchtliche Honorare bezogen.

41) (S. 129.) S. Müller-Guttenbrunn im Magazin für Litteratur 1891, S. 35 ff. und desselben Verfassers Mitteilungen in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1882, Nr. 217 u. 218.

42) (S. 129.) In der Rede bei der Berliner Grillparzerfeier am 15. Jan. 1891, abgedruckt im „Magazin für Litteratur" 1891. S. 41 ff.

43) (S. 136.) „Ich habe mein Vaterland und meine Landsleute so lieb; darum schmerzt es mich so sehr zu sehen, wie das Reich schmählich zerfällt," sagte er im Juni 1848 zu Ad. Foglar.

44) (S. 136.) Seine Geringschätzung gegen die politische Tendenzpoesie des jungen Deutschland bringt er am drastischten zum Ausdruck in der Satire „Schreiben des Nachtwächters Germanikus Walhall". 1842. (XI, 204.)

45) (S. 137.) Um so wohlthuender berühren einzelne Ausnahmen, wie das außerordentlich günstige Urteil über Justus Möser XIV, 114.

46) (S. 138.) In seinem verdienstvollen Buch „Grillparzers Kunstphilosophie" (1890), dem ich natürlich viel verdanke, ist zum erstenmal des Dichters ästhetisch-kritischer Standpunkt eingehend dargestellt worden.

47) (S. 147.) Man vergleiche noch die vielleicht etwas einseitigen, aber jedenfalls sehr charakteristischen Bemerkungen über den „Hamlet" (XIV, 78).

48) (S. 149.) Ich habe hier vor allem das im Auge, was er in der Selbstbiographie (XV, 147, 148) über diesen Punkt sagt.

49) (S. 151.) Sehr bezeichnend sind auch die freilich einseitigen Bemerkungen in der durch ihren Titel ganz modern anmutenden Satire „Bruchstück aus einem Litteraturblatt vom Jahre 1900".

50) (S. 152.) Man vergleiche die „Antwort auf die Briefe eines alten Theaterfreundes" (X, 185 ff., bes. 186).

51) (S. 153.) Ein bezeichnendes Licht auf seine Anschauungen über diesen Punkt wirft das freilich von der Berechtigung der Satire zu übertreiben einen starken Gebrauch machende „Avertissement" (XI, 182).

52) (S. 157.) Ich verweise auf Aug. v. Littrow-Bischoff a. a. O.

S. 7 und auf die uns durch Foglar berichtete Äußerung (22. Juni 1843): „Wer die Achtung für die Wahrheit nicht auch auf das anscheinend Kleine überträgt, der hat gar keine Achtung für sie.“

53) (S. 157.) So antwortete er, als man ihm versicherte, er werde einem Denkmal doch nicht entgehen: „Nun, dann bitte ich um eine sitzende Stellung; ich kann wirklich nicht so lange stehen.“

54) (S. 157.) Die letzten Worte finden sich bei Hans Hopfen a. a. O. S. 79.

55) (S. 161.) So berichtet Emil Kuh in seiner Biographie Hebbels II, 663.

Biographien.

Arndt, Ernst Moritz. Sein Leben und Arbeiten für Deutschlands Freiheit, Ehre, Einheit und Größe dargestellt von Rudolf Thiele. 2,40 M., geb. 3 M.

Bengel und Oetinger. Leben u. Aussprüche zweier altwürtt. Theologen. 4 M., geb. 4,80 M.

Claudius, Matthias. Auswahl aus den Werken des Wandsbecker Boten. Herausgegeben und mit einer Biographie versehen von K. Trompetter. Mit 14 Abbildungen. (3 M.) 1,20 M., geb. (4,50 M.) 1,60 M.

Dante. Sein Leben und seine Liebe im christlichen und deutschen Lichte. Von J. Clarissa. Mit Bild. (2 M.) 60 Pf.

Hengstenberg, E. W. Sein Leben und Wirken nach gedruckten und ungedruckten Quellen. Herausgegeben von Bachmann und Schmalenbach. 3 Bde. 16 M., geb. 20 M.

Hutten, Ulrich von. Zur Erinnerung an die Feier des 400jähr. Geburtstages von Dr. A. Lange. 1,50 M., geb. 2 M.

Livingstone, David. Sein Leben. Hauptsächlich nach seinen unveröffentlichten Tagebüchern und Briefen. Von G. W. Blaikie. Übersetzt von O. Denk. 2 Bände. Mit Bildnis und Karte. 7,20 M., geb. 8,50 M.

Löhe, W., Sein Leben. Aus seinem schriftlichen Nachlaß zusammengestellt. 3 Bände. 16 M., geb. 20 M.

Mathesius, M. Johannes, ein luth. Pfarrer des 16. Jahrh. Sein Leben und Wirken dargestellt von Dr. Karl Amelung. 3,60 M., geb. 4,50 M.

Melanchthon, Philipp. Sein Leben aus den Quellen dargestellt von R. Schaefer. Mit Bild. 3,60 M., geb. 4,50 M.

Novalis Leben, Dichten und Denken. Auf Grund neuerer Publikationen. Von Prof. Dr. A. Schubart. 5 M., geb. 6 M.

Platter, Thomas und Felix. Zwei Lebensbilder aus der Zeit der Reformation und Renaissance, von ihnen selbst entworfen. Aus dem Schweizerdeutschen von J. K. R. Heman. Mit Bildnissen, Faksimiles und Wappen. (5,40 M.) 1,80 M., geb. (6,75 M.) 2,20 M.

Bögl